

المجلة



العدد الأول • يناير ١٩٩٥

ثقافة إسرائيل دعوى التطبيع وأبعاد المواجهة

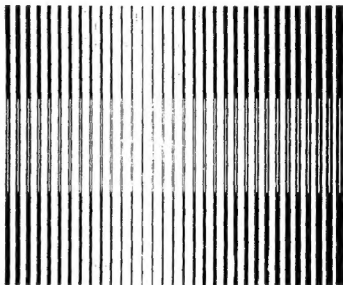
١ - الشعر والفن التشكيلي

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

• **ميرحان**

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطى حجازى

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفنى

نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريال - ابو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحالق ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تتلزم بنشر ما لاتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجمع

السنة الثانية عشرة • يناير ١٩٩٥ م • شعبان ١٤١٤ هـ

هذا العدد

■ الفن التشكيلي :

- الفنانة سامية حليو الجنسية فلسطينية أمريكية، والهوية عالمية نورا أمين ٤٧
- التصوير الإسرائيلي صلاح أبو نار ١٠١
- سقوط مصطلح الفن اليهودي في عصر ما بعد الحداثة ماري ترويز عبد قسيح ١٢٣
- ملتزمان بالألوان
- لوحات الفنانة سامية حليو
- مقترحات من التصوير الإسرائيلي

■ المقابلات :

- جبرا إبراهيم جبرا هند الخرملي ١٣٩
- مهرجان القاهرة السينمائي الثامن عشر بالقاهرة هالة لطفى ١٤١
- باتوراما ملتقى المسرح العربي بالقاهرة عباس أحمد ١٤٧
- مكتبة إبداع :

- نظرة على مصر على عبد الرحمن ١٢٩
- إدوارد سعيد - غزة - أريحا سلام أمريكي. شمس الدين موسى ١٣٣
- أثر الثقافة العربية في الشعر الفلسطيني جمال أحمد الرقاعي ١٣٦

■ الرسائل :

- بيرجنت ملحمة من ضوء ولغة إخراجية جديدة «لندن» صبرى حافظ ١٤٩
- مهرجان قرطاج السينمائي «تونس» حسين بيومي ١٥٥
- مهرجان القرن الثقافي الأول «الكويت» ح. ط. ١٦١
- اصداق إبداع :

■ الافتتاحية:

- ثقافة أمة.. أم ثقافة أفراد .. أحمد عبد السمى حجازي ٤
- شهادات
- هذا التطبيع مع مالوس طبيعياً محمود أمين العالم ٦
- قومية العداء صلاح فضل ١٢
- نعم للمعرفة - طبعاً - ولا .. ألف للتطبيع. إدوار لغراط ١٥
- حقائق المواجهة وأهمها حسن طلب ١٧

■ مداخلات نظرية

- خطوط عريضة لاتجاهات الأدب العبري المعاصر رشاد الشامي ٣٠
- الأدب العبري: مدخل إلى إشكاليات المصطلح أمين رفعت ٣٠
- التوظيف السياسي للأدب أحمد حماد ٤٧
- الشعر العبري دراسة ونصوص :

- عن الشعر العبري الحديث برنارد فرانك ٤٩
- ت : أحمد عمر شاهين

■ نماذج من الشعر العبري المعاصر

- ت : عبد الرحمن على عوف ٥٧
- مختارات شعرية ت : رشاد الشامي ، ناجي قاهر ، سهيل سليم ، سلمان المصالحه ٦٣
- بين الثقافتين الفلسطينية والإسرائيلية :
- إميل حبيبي الوجه المفلود في الأقفنة المتعددة فيصل دراج ٧٤
- اللقاء الإشكافي ودوره في شعر الاحتجاج غاتم مزعل ٩٦
- الفنانون الإسرائيليون والفلسطينيون في مواجهة الغابة كمال بلاطة، ت : منى إبراهيم ١١٠



ثقافة أمة .. أم ثقافة أفراد ؟

لاشك أن في إسرائيل دولة، دولة لها كل مقومات الدول المتقدمة. برلمان وحكومة، جيش، وأجهزة أمن، مفاعلات نووية، ومصانع أسلحة، وأعمار صناعية، وطائرات وبوارج ومدركات وصواريخ. مدارس وجامعات ومراكز أبحاث ومسارح ومتاحف ومعارض ودور سينما وقاعات للرقص والغناء والموسيقى. أحزاب سياسية ونقابات مهنية وعمالية. بشر طبعاً إسرائيل فيها بشر؛ لهم قصائدهم وروايتهم، وأحلامهم وآلامهم، وحسناتهم وشؤونهم. لكن هل في إسرائيل أمة؟

سنفترض أن اليهود كانوا قبل ألفي عام يشكلون أمة، وهذا بالطبع مجرد افتراض، فالأمة تكوينات حديثة، وهي بالمعنى العلمي كيانات حديثة إلى حد كبير، ولكننا سنفترض أن أمة يهودية كانت موجودة قبل ألفي عام، ثم نفيت هذه الأمة كلها عن وطنها، إذا كان هذا النفي الجماعي ممكناً حقاً، وهو في رأيي خرافة قومية أو دينية أنتجتها المبالغة في تصوير المعاناة، لأن الذين يستطيعون احتمال النفي من أي شعب هم القلة القادرة على استئناف الحياة في المنفى، أما الأغلبية الضعيفة فتفضل الإنذاع لمشيمة العدو فتتنازل حتى عن هويتها الدينية أو القومية لتتمكن من المحافظة على حياتها، كما فعل المسلمون في الأندلس، إذ سارع أقلهم إلى المنفى، أما أكثرهم فقد تنصروا وذابوا في الأعداء القشتاليين الأقوياء.

لكني سافترض أن اليهود نفوا جميعاً عن فلسطين، وعاشوا مزققين ألفي عام في اقطار العالم القديم. ليست هذه القرون العشرية كافية لدمج اليهود في غيرهم من الأمم؟

ليست كافية على الأقل لتحويل الأمة الواحدة إلى جماعات عرقية وثقافية مختلفة؟ فإذا كانت هذه الجماعات قد احتفظت على مر القرون بجلهم في أن ترجع إلى فلسطين، وقد عاد بعضها بالفعل قبل نصف قرن، فطردوا الفلسطينيين أهل البلاد واحتلوا ديارهم، فهل يكفي نصف قرن لإصلاح ما أفسدته القرون العشرية؟

يستطيع الإسرائيليون بالطبع وهم يملكون خبرات كثيرة متقدمة أن ينشئوا دولة في سنوات قليلة، فهل يستطيعون أن يصنعوا أمة في سنوات؟

وجوابي هو النفي قطعاً، فالأمة ليست خرزاً ينتجه الصانع في دقائق، بل هي جوهر طبيعي يحتاج إلى جملة ظروف ومقومات وأحداث تتفاعل خلال قرون وقرون.

وهل يتصور أحد أن تقوم في فلسطين أمة تزعم أنها تنتمي للاجناس والحضارات التي ينتمي لها الفلسطينيون وسواهم من العرب، ثم ترفض هذه الأمة أن تندمج في شعوب المنطقة ولا تجد ضماناً لوجودها فيها إلا أن تتسلح حتى فكها بكل آلات الدمار الشامل؟ فهل يستجيب لنا الإسرائيليون إذا طلبنا منهم أن يبرهنوا على استعدادهم للاندماج في المنطقة قبل أن يطالبونا نحن بالتطبيع؟

إن التطبيع الحقيقي يبدأ من اندماج الإسرائيليين في المنطقة. فإذا أصروا على أن يتعاملوا معنا كما كان يتعامل الأمريكيون مع الهنود الحمر، فالكلام عن التطبيع لغو وهراء. ولن يكون التطبيع في مثل هذه الحالة إلا خطوة في طريق الإبادة، ولن يكون من ناحيتنا إلا إذعائاً وتسليعاً لما يملونه هم علينا. فإذا كان الإسرائيليون في أحسن الفروض جماعات تسعى لأن تكون أمة، فهل تتوفر في الأعمال الثقافية التي ينتجونها الشروط التي تجعل من هذه الأعمال ثقافة قومية؟

وجوابي هنا أيضاً هو النفي قطعاً، رغم تقديري لما في هذا الإنتاج الإسرائيلي من أعمال جيدة ممتازة.

لقد قرأت أشعاراً وروايات تدل على مواهب حقيقية وتعبر عن مواقف إنسانية، لكني لم أجد حتى الآن هذه الخصوصية القومية التي نجدتها في آداب الأمم التي نشأت نشأة طبيعية. فإذا عرفنا أن الأمريكيين لم ينجحوا في خلق أدب أمريكي متميز عن الأدب الإنجليزي إلا في أواسط القرن الماضي، أي بعد بداية استقرار الأوروبيين في أمريكا بأكثر من ثلاثة قرون، أيركنا أن الحديث عن أدب إسرائيلي سابق لأوانه بكثير.

فإذا كان ذلك كذلك، فمع من أو مع ماذا يطالبنا دعاة التطبيع بالتطبيع؟ مع أمة أم مع دولة؟

نحن نرحب طبعاً بأن تكون لنا علاقات طبيعية مع كل الأمم، لكننا نميل إلى الاعتقاد بأن إسرائيل ليست أمة، بل هي مجرد دولة قوية.

والتقفون الإسرائيليون الذين يدعوننا إلى الحوار معهم وتبادل الرأي والخبرة، هل هم أفراد يمثل كل منهم نفسه، أم هم ممثلون لثقافة قومية؟

إن الأمرين يختلفان اختلافاً بعيداً، فالنتائج المترتبة على الاعتراف بالقيمة الفنية لعمل يقمه لنا كاتب يمثل نفسه، هي غير النتائج المترتبة على الاعتراف بأن هذا العمل يمثل ثقافة قومية. في الحالة الأولى نشد فقط على يد صاحب العمل، أما في الحالة الأخرى فنحن مضطرون للدخول في علاقات كثيرة متشعبة.

وفي العدد القادم نواصل الحديث...



هذا التطبيع مع ماليس طبيعيا!

فى تقديرى أن التطبيع الثقافى هو ابن التطبيع السياسى والتطبيع الاقتصادى، وهو فى الوقت نفسه تأسيس ودعامة لهما بل إن التطبيع فى جانبيه السياسى والاقتصادى يتضمن موضوعيا تطبيعا ثقافيا. فالثقافة لا تتمثل ففصبل فى أدب وفن وفكر وعلم بل تتمثل كذلك فى الممارسات والتجليات والمنجزات العملية كذلك، ولهذا فالتطبيع فى جانبيه السياسى والاقتصادى الذى يعنى إلغاء الخلافات والاختلافات السياسية وفتح أبواب التعاملات الاقتصادية بيننا وبين إسرائيل، يعبر فى الوقت نفسه عن رؤية ثقافية كذلك، وإن تكن رؤية متخائلة مستسلمة للأمر الواقع المفروض، فهذه الرؤية تعنى تجاهل استمرار احتلال إسرائيل لأراض عربية، ومواصلة استغلال وقهر بل محاولة إبادة الشعب الفلسطينى ورفض تنفيذ حتى هذه الاتفاقية الهشة الهزيلة التى وقعتها مؤخرا مع منظمة التحرير الفلسطينىة، وهى تعنى التحالف عن أن إسرائيل لا تزال ترفض التوقيع على الاتفاقية الدولية الخاصة بأسلحة الدمار الشامل، وتواصل دعم ترسانتها وسياساتها العسكرية العدوانية التوسعية ضد الشعب اللبنانى فضلا عن الشعب الفلسطينى، وهى تعنى الرضوخ للتحالف الاستراتيجى الأمريكى الإسرائيلى ومخططها المشترك لاستغلال الوضع المتفكك المتخلف الراهن للبلاد العربية لتوسيع وتعميق سيطرتها على هذه البلاد، باسم النظام الشرق أوسطى، الذى سيحقق لإسرائيل ميمنتها الاقتصادية إلى جانب تفوقها العسكرى. هذه هى الرؤية الثقافية المتخائلة التى تعبر فى الحقيقة عن مصالح بعض الأنظمة والفئات العربية إن هذا التطبيع الثقافى مع إسرائيل يعنى إقامة علاقة طبيعية مع إسرائيل، رغم أن علاقة إسرائيل بالأرض والمصالح القومية العربية لا تزال علاقة غير طبيعية وغير شرعية !

على أن هذا التطبيع متحقق ومتضمن بالفعل فى الممارسات الديبلوماسية والسياسية والاقتصادية الرسمية بين مصر وإسرائيل، بل بين إسرائيل وبلاد عربية أخرى فى شكل أو آخر! ولهذا فإن القوى الوطنية والديمقراطية

والتقدمية المصرية التي ترفض التطبيع السياسى والاقتصادى مع إسرائيل إنما يتضمن موقفها هذا بالضرورة رفض التطبيع الثقافى الذى يعد تأسيساً وتكريساً لهذا التطبيع السياسى والاقتصادى.

وفى ضوء هذا تبدو مسألة التطبيع عامة أنها ليست مسألة خارجية أى ليست علاقة مع موضوع فى الخارج فحسب ، بل هى فى الجوهـر تتعلق بالبنية الداخلية للبلاد العربية !

فالتطبيع مع إسرائيل، لا يعنى -- ولا سبيل إلى أن يعنى -- تبنى فلسفتها العنصرية الصهيونية، وبالتالي ثقافتها الإسرائيلية، فضلاً عن أن الثقافة الإسرائيلية لا تمثل قيمة ثقافية كبيرة، لا فى مجال الأدب أو الفن أو الفكر. ولهذا فلاسبيل إلى القول بغزو ثقافى صهيونى كهذا الغزو الثقافى الأمريكى المتمثل فى سلسلات العنف والجشع الاستهلاكى والقيم النفعية والانتهازية والمغامرات العدوانية المسطحة إلى غير ذلك.

فإسرائيل لا تملك ثقافة خاصة متميزة، بل لعل ثقافتها الصهيونية تتمثل فى كثير من الأحيان فى الأفلام والمسلسلات الأمريكية نفسها. وليس فى أدبها وفنـها ما يعبر عن خصوصية إبداعية كبيرة، بل لعلها تسرق أحياناً الفن الفلسطينى فى مجال الرقص الشعبى خاصة وتنسبه إلى نفسها! ولقد ظل الشعب الفلسطينى سواء المحتل منه منذ عام ١٩٤٨ أو منذ عام ١٩٦٧ متمسكاً بثقافته العربية، بل نبغ منهم العديد من المبدعين فى الرواية واللغة والشعر برغم هذا الاحتلال الإسرائيلى، وبرغم محاولة إسرائيل طمس الهوية الثقافية الفلسطينية العربية. وإذا كان فى إسرائيل شيء متقدم فهو العلم والتكنولوجيا فى بعض المجالات. ولكن العلم والتكنولوجيا فى إسرائيل هى امتداد مباشر للعلم والتكنولوجيا الغربية دون أى خصوصية إسرائيلية. وخلاصة الأمر أنه ليس للثقافة الإسرائيلية أى قيمة كبيرة يخشى منها على الثقافة العربية ذات التراث التاريخى العريق فى الماضى، وذات الإبداع الراهن فى مجال الأدب والفن والفكر والثقافة عامة. ولهذا فلاخشية من طغيان هذا الذى يسمى بالتطبيع الثقافى الإسرائيلى الصهيونى على ثقافتنا العربية.

على أن الخطر الأكبر من طغيان هذه الثقافة الإسرائيلية الصهيونية، فضلاً عن الثقافة الإمبريالية الأمريكية، إنما يأتى أساساً من الداخل لا من غزو خارجى..

وفى هذا الصدد قد لا أستطيع أن أضيف هنا أكثر مما سبق أن نكرته فى ندوة قديمة بتونس فى أبريل عام ١٩٨٢ حول موضوع الغزو الثقافى الصهيونى. وحسبى أن أقتطع بعض فقرات من مداخلتى فى هذه الندوة:

١ - ليست هناك ثقافة يمكن فرضها من الخارج فرضاً، إذ لا تجد فى البنية السياسية والاقتصادية والأيديولوجية الداخلية ما يتيح استقبلها وتقبلها بل واستنباتها وتوظيفها اجتماعياً. فثـر الثقافة الخارجية لا يثمر

إلا عبر الحلال الأيديولوجي السائد المعبر عن البنية السياسية والاقتصادية السائدة. فما كان للفكر الإمبريالي الصهيوني أن يكون له صدى مؤثر في مصر خلال المرحلة الناصرية، لا للمواقف السياسية المعادية للإمبريالية والصهيونية خلال هذه المرحلة، وإنما أساسا. لطبيعة البنية السياسية الاقتصادية - الاجتماعية التي كانت تنمو وتتجذر شيئا فشيئا، وكانت تنمو معها - وتتجذر كذلك - ثقافة وطنية ديمقراطية معادية للإمبريالية والصهيونية والرجعية عامة.

ومع الانقلاب والانتكاس على هذه البنية خلال المرحلة الساداتية أخذت بنية سياسية واقتصادية تابعة للإمبريالية، وتتفتح معها أيديولوجية رجعية دعماً للبنية السياسية والاقتصادية الجديدة، وحقلاً لاستنابات واستقبال مفاهيم وقيم الثقافة الصهيونية والإمبريالية...

٢ - نتساءل: ما هي هذه الثقافة الأيديولوجية الصهيونية التي ينبغي أن تنصدي لها؟ حقا إن للصهيونية أيديولوجيتها المستمدة من ميثولوجيتها الدينية حول الشعب المختار وأرض الميعاد والاستعلاء العنصري إلى غير ذلك، على أنه ليست هذه الأيديولوجية أساسا هي التي تمثل خطراً على فكرنا وثقافتنا وإيديولوجيتنا عامة، فليس هدف الصهيونية، وإنما خطر الأيديولوجية الصهيونية على أيديولوجيتنا هو إخفاء هذه الأيديولوجية الصهيونية، هو تغييبها، فتصبح إسرائيل مجرد دولة مجاورة يهودية معتدية، وتصبح معركتنا معها لا معركة ضد استعمار استيطاني يحمل فلسفة قومية شوفينية، عنصرية، تعبر عن الرأسمالية اليهودية الكبيرة المندمجة المصالح مع الرأسمالية الاحتكارية العالمية، وإنما مجرد معركة ضد معتدين يهود !! وإذا كان الأمر كذلك فما أسهل ما نكتشف في النهاية أن اليهود هم أبناء عومتنا، وما أسهل أن نكتشف بعضنا في القرآن ما يدعو إلى المشاركة لمن يجنح للسلم !! [كما حدث بالفعل في بعض الفتاوى] والحق إننا لو تأملنا الخطوات التي خطاها السادات منذ زيارة القدس حتى اتفاقية كامب دافيد لوجدنا وراها هذه الخطوات الفكرية الأيديولوجية التي تتضمن في جوهرها تغييب الأيديولوجية الصهيونية... ولهذا فإن الخطر الأساسي على ثقافتنا وإيديولوجيتنا هو في تغييب حقيقة الأيديولوجية الصهيونية لا في تبيئها. والحق إن الذي يقوم بهذا التغييب ليس الصهاينة، فما أكثر ما يتباهون ويتفنون بصهيونيتهم، وإنما الذي يفعل ذلك هي الأنظمة العربية الرجعية عبر صحافتها وإيديولوجيتها وكتابها ومثقفها وممارساتها السياسية العملية...

ولهذا فإن فضع للحقيقة الصهيونية في غير هواده وإفضع محاولات تغييبها من جانب القوى الرجعية العربية فغسية بالغة الأهمية في التصدي للثقافة والأيديولوجية الصهيونية.

٣ - وتتساءل كذلك حول الثقافة الإمبريالية: طبعاً إن الثقافة الإمبريالية لا تريد أن تجعل منا امبرياليين كما أن الثقافة الصهيونية لا تريد أن تجعل منا صهيونيين، كلاهما يريد أن يجعل من الثقافة العربية ومن الفكر العربي

والأيديولوجية العربية، فكراً وثقافة وأيديولوجية هشة تابعة للفكر الإمبريالي الصهيوني، وذلك بإشاعة مفاهيم وقيم وأنواق وتصورات تحرمه العقلانية والاستقلالية والإبداعية الذاتية والحس التاريخي والقدرة على السيطرة على واقعه الوطني وتحقيق ثورته الديمقراطية ووحدة القومية (...). إن إشاعة وتعميم الرؤية الأمريكية للحياة هي جزء أساسي من برنامج المعونات السياسية والاقتصادية للبلدان النامية، فيها تتحقق التبعية الفكرية والثقافية، دعماً وتكريساً للتبعية السياسية والاقتصادية.

إن سيادة روح الفردية والمغامرة والمصامية المظهورية والنخبوية والبرجمانية والنظرة التجزئية واللامعقلانية والوضعية واللاتاريخية فضلاً عن الفزعة الاستهلاكية والانتهاز بالمظاهر السطحية والعدوانية هي بعض القيم والمفاهيم التي تقدمها ترسانة الرؤية الأمريكية للحياة عبر أفلامها وإعلامها وكتبها بل عبر بعض نظرياتها السيكولوجية والاجتماعية؛ على أنها - كما ذكرت في البند الأول - لا تفرض فرضاً من الخارج في الملأ الأول، وإنما تستجيب للاحتياجات الأيديولوجية للأبنية السياسية والاقتصادية السائدة في البلاد العربية (ومختلف بلدان العالم الثالث بل بلدان العالم عامة).

٤ - من الصعب أن تدين التبعية الثقافية والإيديولوجية (للإيديولوجية والثقافة الصهيونية والإمبريالية) بشكل مباشر، والحقيقة إنها ليست تبعية ثقافية وإيديولوجية مباشرة بقدر ما هي تعبر عن الأبنية السياسية والاقتصادية السائدة أي أنها أيديولوجية الطبقات الرجعية السائدة التي تكرسها وتدعمها وتعيد إنتاجها باستمرار محتفظة في الوقت نفسه بخصوصية توهم استقلالها وتميزها الإيديولوجي عن الصهيونية والإمبريالية والفكر الغربي عامة (...). وإذا كانت البورجوازية الأوروبية الكبيرة تلعب لعبة الليبرالية والديمقراطية الشكلية، التي انتزعت منها عبر نضال ديمقراطي طويل وشاق لإخفاء حقيقة النظام الاستعماري والاستغلالي والتسلط الطبقي التي تستند إليه، فإن الرجعية العربية على اختلاف وتدرج أشكالها ومستوياتها تلعب أساساً لعبة التعصب الديني والتعصب القومي والطائفي، أو تلعب بهم جميعاً في كثير من الأحيان لإخفاء التسلط الطبقي والقمع والاستبداد والتبعية ولتبيع الصراعات الاجتماعية والوطنية (...) ولهذا فإن النضال الفكري ضد التعصب الديني والتعصب القومي والطائفي وضد الفكر الرجعي عامة ضرورة حاسمة في التصدي للثقافة الإمبريالية والصهيونية. إن الاستقارة الفكرية والعقلانية الدينية والنهج الديمقراطي الذي يجتزم للتنوع والاختلاف في إطار الوحدة القومية هما سلاحان بغير شله من أسلحة النضال ضد تلك الثقافة الإمبريالية للصهيونية.

٥ - على أن الفكر والثقافة لا تتجسد في ممارسات وسياسات فحسب بل في أجهزة وأبنية سياسية كذلك. فالفكر الإمبريالي يتجسد في مؤسسات وجامعات وشركات وقواعد عسكرية ومشروعات اقتصادية ويونك. والصهيونية لا تتجسد فحسب في مختلف مؤسسات الاقتصاد والثقافة والإعلام على المستوى العالمي، بل تتجسد كذلك في دولة سياسية هي إسرائيل.

والفكر الرجعي يتجسد كذلك في سلطة سياسية لدول عربية يعينها تستخدم كل أجهزتها الأيديولوجية لدعم وتكريس سلطتها. ولهذا فإن الصراع ضد الثقافة المعادية لثقافتنا الوطنية والديمقراطية العربية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالصراع السياسي ضد الإمبريالية والصهيونية والرجعية العربية..

٦ - إن المعركة الثقافية الفعالة ليست مجرد معركة نخبة متعالية بل هي معركة كل الجماهير الشعبية.

وان يتوفر لها النجاح إلا بمقدار اتساعها وتعمقها الجماهيريين ومشاركة الجماهير فيها مشاركة وعى وأخذ وعطاء. ولا شك أن العرص على البعد السياسي للمعركة الثقافية كفيل بتحقيق ذلك.

.....

النقطة الأخيرة التي نستخلصها من كل ما سبق هي أنه لا سبيل إلى مواجهة حقيقية حاسمة للفكر الإمبريالي الصهيوني الرجعي بالانحصار على برنامج إجرائي، رغم أهمية وضع برنامج إجرائي وأهمية خلق أدوات التنفيذية للمقاومة، وإنما المهم بل الضروري أن يتم ذلك استخلاصاً من استراتيجية سياسية بكل ما يعنيه هذا الشمول من أبعاد اقتصادية وعسكرية واجتماعية وتعليمية وإعلامية وعلمية وتكنولوجية.

هذه بعض فقرات من مداخلة مر عليها أكثر من عشر سنوات. ولعل مضامينها أن تكون متفائلة أكثر مما ينبغي في ضوء ما تحقق بالفعل طوال هذه السنوات من ممارسات عربية رسمية في المجالات السياسية والاقتصادية والثقافية إزاء الإمبريالية الأمريكية عامة والدولة الإسرائيلية الصهيونية خاصة. فلقد بلغت هذه الممارسات حداً بعيداً من الرضوخ والتدنّي. ولم يعد «الداخل» مجرد حقل لاستنابات قيم «الخارج» استجابة لبنيتها السياسية والاقتصادية فحسب، بل استطاع هذا الخارج الصهيوني والأمريكي أن يحقق اختراقاً مباشراً «الداخل» وأن يسمى إلى فرض سياساته واستراتيجياته السياسية والعسكرية والاقتصادية والإعلامية والتعليمية والخدمية المعبرة عن مصالحه المتناقضة مع مصالح شعوبنا العربية، فضلاً عن انماطه الفكرية والثقافية والقيمية والجمالية والأخلاقية والفردية والنفعية والاستهلاكية التي تتسم بالتسلط والجشع والابتذال، بل إلى إشاعة أزيائه وموضاته وأسايب حياته ومشروباته وأنواع مأكولاته وإعلاناته التي أخذت تتلون بها شوارعنا وإعلامنا وبيوتنا وأذواقنا العربية، بل استطاع أن يصنع طوابير خامسة من المبهوتين بهذه الأفكار والسياسات والقيم والأنواق، لا بين بعض الأنظمة العربية فحسب التي أخذت تزحف زحفاً إلى إلغاء تاريخها وتشويهه بتطبيع علاقاتها - بلا شمن - مع إسرائيل، أو الاستنجاد بأمريكا - بأثمان باهظة - لحل مشاكلها العربية، وتسليمها خزائن ثرواتها وتراث أجيالها القليلة، بل امتد الأمر إلى بعض المثقفين الذين أصبحوا أبواقاً وبعاءة للسياسات والأفكار والقيم الصهيونية والأمريكية بل سماسرة لها في البلاد العربية إنه الطوفان الصهيوني الأمريكي، الذي أخذ يزحف ويملأ عبر قنوات بعض الأنظمة العربية ساعياً إلى

تمزيق أواصر النظام العربي، والهوية العربية، وإلى تهيمش الدولة العربية وإضعافها، وتشويه ثقافتنا القومية العربية بهدف إخضاع أمتنا العربية وكنوز أرضها لمصالحه الاستغلالية الجشعة.

وأصبحت للأسف أعلى الأصوات هي تلك التي لا تتحدث بلغة العقل والموضوعية والعلم ومصالح الناس ومشاكلهم الحقيقية، بل لهاها أخذت تفرق أكثر مما تجمع، وتتمسك بشكل إطلاقي جامد بمفاهيم تنتسب إلى الماضي أكثر مما تستلهم حقائق الواقع الحاضر وتضيء المستقبل وتخطط له. ولعلها بهذا تكاد أن تكون للأسف - رغم البعد الروحي والأخلاقي الشريف لخطابها وسلكها الجهادي - أسلحة معكوسة يستفيد منها الخصم الصهيوني والإمبريالي، بل يفنيها بإساليبه ووسائله الخبيثة الملتوية، أكثر من أن تستفيد منها القدرة العربية على التصدي الواعي الموضوعي لهذا الخصم تحقيقاً لتحريرها وتقدمها ووحدتها ونهضتها الشاملة.

ومن أجل هذا كله، فإن بعض المضامين التي جاءت في الفقرات التي اقتطعتها من مداخلتى القديمة في تونس عام ١٩٨٢، قد تحتفظ ببعض دلالاتها النضالية، وإن كانت تحتاج إلى مزيد من الجهد والطاقت النضالية في ظل الأوضاع الراهنة، وبرغم أن معركة التصدي للثقافة الصهيونية والأمريكية لاتزال جزءاً من معركتنا الاستراتيجية الوطنية والقومية والتقدمية، والديمقراطية، كما جاء في بعض تلك الفقرات القديمة، فإن هذا لا ينفى ضرورة اتخاذ خطوات أنية - عملية مباشرة، وأهل في مقدمتها مضاعفة الكشف والفضح والنصح للأيديولوجية الصهيونية عامة، والسياسات الأمريكية خاصة في مجال الإعلام والتعليم والثقافة وفي مختلف الممارسات العسكرية والسياسية والاقتصادية التي تسعى لفرسها على بلادنا العربية، فضلاً عن التصدي بجسم لعمليات التطبيع التي تشجعها وتمارسها سرا وعلناً بعض الانظمة العربية، وبعض أفراد من المثقفين ورجال الأعمال، والسعى إلى تنمية أشكال وصيغ متنوعة من المبادرات والممارسات التي تشارك في إبداعها، والممارسات التي تشارك في إبداعها وتحقيقتها الجماهير الشعبية ومختلف القوى المنتجة والمبدعة العربية، لمقاومة المخططات الإسرائيلية والأمريكية والسياسات العربية الممالئة والمترابطة معها، فضلاً عن شحذ الوعي بقم للعقلانية والديمقراطية والحرية والجرأة والإبداع في تراثنا الثقافي العربي التاريخي والحديث على السواء.

هذه بعض خطوات أولى في طريق شاق ومجيد ومحتوم علينا، وهو ليس دفاعاً وتضامناً ضروريين مع نضال الشعب الفلسطيني وحقه المشروع في إقامة دولته المستقلة على أرضه المقتصبة، بل هو دفاع عن شرف هويتنا القومية والثقافية للتجدة، بل هو دفاع عن مستقبل وجودنا نفسه كلمة عربية في حضارة عصرنا.





قومية العداء

اصطدم المشروع القومي للامة العربية فى العصر الحديث بمجموعة من العوائق الداخلية والخارجية جعلته سلسلة من الإحباطات وخيبات الأمل الكبرى، قبل أن يكون حزمة وردية من الأحلام والتطلعات المستقبلية الواعدة، ولعل اكتشاف الثروة النفطية فى المنطقة على غير قياس جغرافى سابق أن يكون العامل الحاسم فى تدويل مشكلاتها الحساسة بعد أن كان الموقع الاستراتيجى هو سر انكشافها وتكالب القوى الخارجية عليها، وجاء زرع الكيان الصهيونى فى قلبها، إشباعا لنزعة عنصرية مقهورة، وتخلصا من عقدة ذنب عالمية فى عداء أحد فروع السامية باضطهاد الفرع الآخر وتعرضه للإبادة الجماعية، جاء ذلك بعامل جديد أزكى الروح القومية فى بداية الصراع عن طريق التحدى التاريخى السافر، غير أن اختلال موازين القوى لصالح السياسة الغربية جعل من الدولة الإسرائيلية الأداة المسنونة لقص الجناح العربى وتحويل الحلم القومى إلى كابوس مرهق أدى ضمن نتائجه البعيدة إلى قيام عدد من الديكتاتوريات العسكرية التى لا تجد تبريرا لوجودها سوى فى حالة الحرب الدائمة مع العدو وما تتطلبه المواجهة المستمرة من حشد الطاقات لغضائى الحروب وأوجاع السلام المؤقت، مما أجهض إمكانات التجربة الديمقراطية المدنية لمجتمعات الشرق الأوسط العربية، وكرس بالتالى منظومة أخرى من الملكيات والإمارات القبلية تتنافى تماما مع شروط التطور التاريخى للشعوب فى القرن العشرين؛ أى أن التحدى الصهيونى الذى فرض علينا الفاشيات العسكرية هو نفسه الذى جعل بقاء الملكيات القائمة أحد الخيارات التى يتيجب أنصارها بأنها أهون شرا وأخف ضررا على شعوبها.

من هنا أصيب المحتوى الحضارى للمشروع القومى العربى بالضمور الشديد، فأتخذت النهضة التعليمية فى التراجع الكيفى والكى معاً، ولم توضع أسس صحيحة لحركة بحث علمى لا ترتبط بالمشروع العسكرى الضاغط، وأصبحت حركة الإنتاج والتصنيع والتحديث بانتكاسات شديدة، وتعرضت مسيرة التطور الديموقراطى لتشويهات هيكلية أفقدتها ألبتة وفعاليتها، وتعرضت المجتمعات العربية لانتفاضات محمومة جعلتها تفقد اتجاهها الاستراتيجى للتقدم الحضارى، وتقع قطاعات عريضة منها فى أسر الحلم الطوباوى الزائف بالاجتماع المثالى المزعوم. وكان نصيب دول المواجهة مع العدو الصهيونى من هذه التشوهات أعظم من غيرها، فهى التى تحملت نزيف الطاقات البشرية والاقتصادية، وهى التى خابت مساعيها التاريخية فى التنمية والتقدم، بالرغم من سبقها إلى الأخذ بأسباب الترفى الحقيقية، ويكفى أن نتذكر ما هو معروف من أن مصر التى بدأت نهضتها قبل اليابان فى القرن الماضى وبلغت مستوى إنتاجياً وثقافياً عند منتصف هذا القرن يجعلها تضامى بعض دول حوض البحر الأبيض الأوربية لم تلبث نتيجة لضراوة الصراع العسكرى وفداحة تضحياته أن تفهقرت إلى مصاف الدول الأشد فقراً فى العالم المتخلف، وأصبح قصارى جهدها أن تسعى جاهدة للتخلص من ربقة الدين الخارجية وأن تكفى حاجاتها الاستهلاكية دون أن تستشرف افقاً واعداً فى التنمية الاجتماعية والتحرر السياسى من عجلة الحكم العسكرى التى أحكمت إطباقها بأصابع مدنية على جميع مرافق الحياة العامة: بحيث تكفى من التحديث بالشعارات الزائفة وتضع استمرارها فى السلطة فى مقدمة الأهداف الكبرى للحركة الوطنية والقومية، وكان هذا الإخفاق الحضارى فى مواجهة التحدى الصهيونى هو الذى جعل أبعاد الصراع تتجاوز المستويين السياسى والعسكرى لتجمل منه صراعا تاريخياً بالمعنى الحقيقى للكلمة.

وإذا كانت الأبنية الثقافية المتمثلة فى الآداب والفنون والإنسانيات هى أية الوعى العميق وأداة الضمير الجماعى، فإن المنكف العربى عندما يرفض بإصرار الآن دعوات التطبيع مع العدو التاريخى لحركته القومية، فإنه بذلك لا يتخذ موقفاً إيجابياً تجاه تاريخه بأمانة فحسب، بل يدافع عن كيانه وهويته، ويثبت شرعية انتمائه لأمتة وصدق تعبيره عن وجدانه ومواقفه المصرية، ويثبت فضلاً عن ذلك طبيعة رؤيته المستقبلية وشروط صناعة الغد لديه. فهو يرضى بالسلام ويتعشق، لكنه يود أن يجعل الزمن حكماً فى تحديد نوايا عدو الأمس ومصاديقه، فإن تنازل عن أطماعه التوسعية فعلاً، وبإدال السلام بالأرض عن طواعية، وكف عن إذلال الشعب الفلسطينى الضحية، وأعترف بحقه المشروع فى إقامة دولته المستقلة طبقاً للاعراف الدولية على ترابه الوطنى واتخاذ القدس الشرقية - رمز دينه ومجده ومقدساته - عاصمة له، وقيل تدمير أسلحة الفتك النووى التى يخرزنها لإبادتنا، إن رضى عملياً بكل ذلك فقد طوى صفحة الأمس وتجاوز حالة الغداء واستحق أن نمد له يداً بالمودّة والتعاون.

أما إن ظل يساوم على الأرض والعرض، وينهك الرجال ويتنكث المقدسات، ويسميح نذل الاستسلام، ويؤلب علينا العالم، ويعادى مشروعاتنا فى التنمية والتقدم، ولا يرى فيها سوى فرصة للهيمنة والاستئثار، ويرتبع بكل قوة عربية صاعدة كى يخسف بها الأرض، فإنه حينئذٍ لا يكون قد تخلّى أبداً عن عدائه القومى

وصراعه الحضارى، ويصبح من السذاجة التى لا تليق بالوعى الثقافى والحكمة القومية أن نبادر بتسليم صدرنا له كي يفرس فيه خنجر الاستسلام وضميرنا كي يعيث به ويصوغه على هوى مطامحه ومطامعه. إن المثقف عندما يضع هذه الشروط اللازمة للطبيع والصدقة مع عدو الأس فإنه يستجيب بذلك لما يحمله من مسئولية فى الحفاظ على الحد الأدنى من ضرورة الاعتدال بالذات، وصونها من التمرق من جانب، ورعاية ما تبقى له من مشروعه القومى الذى لا يملك حق التخلّى عنه مهما اشتدت العواصف السياسية حوله من جانب آخر. فلا سبيل أمامنا للتفكير المستقبلى فى أمتنا سوى أن ننشد لها نوعاً من توحيد الطاقات وترشيدها الاستراتيجيات كي تمضى فى منظومة مجموعة من الدول المتشاكلة فى تحررها ونموها، تصنع مصيرها وتبنى رخاء وتحضر أبنائها طبقاً لشروط العصر ومتطلبات التاريخ وهى تتخبط فى نسق جديد من التكامل لا يثير تخوف القوى العالمية المستفزة بقدر ما يتلام مع السياق العام لتطور الحضارة الإنسانية القائم على التكافؤ والتعاون.

وأولى بنا فى هذه الآونة بالذات أن ندعو إلى إحلال السلام الفعلى والتصالح الحقيقى المبني على الثقة المتبادلة والمصير المشترك لأبناء الشعب العربى الواحد، وأن نجعل فى مقدمة أولوياتنا لهذا العام تجاوز تمزقات الماضى القريب، خاصة ما نجم عن حرب الخليج، وأن نرفع شعار التطبيع الثقافى مع الشعب العراقى الذى يعانى من القهر والحصار نتيجة لحكم قيادته السياسية وتعتن النظم المجاورة له، وقسوة المجتمع الدولى عليه. ما لا يعانىيه شعب آخر اليوم على ظهر الكرة الأرضية.

إن وفاة «جبرا إبراهيم جبرا» - أحد كبار المبدعين ورموز ثقافتنا اليوم - فى الأسابيع الأخيرة نتيجة لنقص الدواء فى العراق، واستمرار تدهور صحة عشرات الشعراء والروائيين والفنّانين والحصار الظالم المفروض على آلاف المبدعين وملايين المواطنين داخل البلد السجين، كل هذا يقتضى أن يهتز له الضمير القومى للعرب وأن يشرعوا على الفور فى اتخاذ مبادرات ثقافية. أولاً - بإعلان التضامن مع الشعب ضد أعدائه كي يتخلص من هذا الحصار وكى يعود لبغداد وجهها الثقافى الناصع كإحد أهم العواصم الأدبية والفكرية والفنية فى العالم العربى، مما يهدد السبيل أمام السياسيين كي يتداركوا الصعد العربى ويجمعوا شتات.

وإذا كانت القوى التى تمارس ضغطاً متزايداً على النظم العربية من الداخل اليوم ذات طبيعة رجعية ماضوية، تستر بالدين وهى منه براء، فإن على القوى التقدمية والقومية التى تحمل لواء ما بعد التنوير، وتعمل لتحديث الأبنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وتسعى لتأصيل الثقافة العربية وتوجيه استراتيجيتها لسيادة العلم والحرية، عليها أن تنتظم صفوفها وتبلور رؤيتها طبقاً لأهدافها الكبرى وأولوياتها التاريخية، برفض الهرولة فى ركاب السياسة المتعجلة أو الاقتصاد النفعى، لأنها آمنة على قيم هذه الأمة ورعاية ضميرها حتى لا تترك هذه المهمة للمتطرفين من الاتجاهات المضادة لحركة التاريخ، ولا تتخلى عن مسئوليتها فى قيادة الفكر ورعاية حركة المستقبل بأمانة وجدية.



نعم للمعرفة - طبعاً - ولا.. ألف.. للتطبيع

هل معرفة «العدو» تعنى التطبيع معه؟

هذا سؤال ملّح وراهن.

العدو هنا ليس مجرد الإنسان العادى الذى يعيش فى إسرائيل، أو ليس هو بالضرورة. (الإنسان العادى الذى عاش فى ألمانيا الهلترية النازية هل كان بالضرورة عدواً لقيم التسامح والعقل والإخاء؟ هذا السؤال أيضاً مازال بحاجة إلى إجابة قاطعة، لعله لن يجدها قط مثل هذا الإنسان «العادى» قد أشرب - بفعل آلة دعائية كاسحة - نزعات عنصرية واستغلالية تجعله عن وعى أو عن غير وعى - عدواً)

العدو هنا هو أولاً: تلك الآلة الحاكمة فى إسرائيل، بما تقتصره كل يوم ومنذ أن جاءت - أوجىء بها - من جرائم: هى فى كل صورها انتهاك للإنسان وللإنسانية. الاستعلاء العنصرى، القمع الغاشم، إهدار الحقوق الأولية الأساسية لا للإنسان الفلسطينى العربى فقط - وهو واضح وجلى - بل للإنسان اليهودى الذى تُقرض عليه كراهية العرب وازدراؤهم وتنكيرهم وتجهيلهم، ومن ثم يُدفع به إلى اجتراح قسوة لا إنسانية، وتعصب وحشى.

العدو هنا هى الممارسات العملية والمقومات الفكرية التى هى قوام الدولة الصهيونية - وقوام النظرية الصهيونية التى ترى ذاتها أعلى من سائر البشر، وتلوذ بأنّها الشعب المختار من الله، ومهما بدا من «علمانيّتها» و«مدنيّتها» فهى تعيش فى معزل - جيتو - من صنع أيديها، وتحصنه بترسانة نووية رهيبية وتنتقل منه نحو سطوة اقتصادية ضارية.

هل يُراد بنا «التطبيع» مع هذه المقومات «غير الطبيعية»؟

ثم إن اندراج هذه البنية الإسرائيلية كلها في سياق هيمنة الإمبريالية العالمية والنظام العالمي الأمريكي الجديد، أمر لا شك فيه، فكيف نقبل أن تكون علاقتنا به «طبيعية»؟

إن التنازلات التي يفرضها الأمر الواقع على السياسيين لا محل لها عند المثقفين والمبدعين والفنانين.

وحتى هذه التنازلات مشكوك في ضرورتها بل وفي أنها سياسياً - بهذا الحجم - عملية ومجيئة، وإذا كان العمل السياسي هو فن التعامل مع الممكن، فهل أدار السياسيون هذا العمل بمهارة ويُعد نظراً؟ مازال هذا السؤال مطروحاً، تجيب عليه الأيام، يوماً بعد يوم.

أما العمل الثقافي فهو على العكس، إنه بطبيعته فن التعامل مع المستحيل، والضرب في أفق المجهول المستشرف، المرموق، باستهواء قيم هي في الوقت نفسه قيم المعرفة - وهي أيضاً قيم خلقية وعقلية وروحية

للمعرفة لا تعنى - أبداً - التهاون مع جرائم التفرة العنصرية واغتصاب الأرض - واغتصاب الثقافة - وهي كلها ممارسات الآلة الحاكمة في إسرائيل.

فإذا كان من الضروري - وهو مشكوك فيه على الأقل - أن يقبل الساسة حلاً جزئياً مؤقتاً في ميدان العمل السياسي، باعتباره أولاً وأساساً خطوة أولى بحاجة إلى عمل شاق ودوب ومتصل نحو تحقيق اكمل وأشمل للفلسطين: التي مازلنا على إيماننا بوجودها حرة حقاً، ومستقلة حقاً، وعلمانية حقاً، فإنه من الضروري - وهو أمر قطعي - أن تكون المواجهة الثقافية مما لا يحتمل التنازل بأي شكل أمام ممارسات القهر والتهديد والتفرة والتعصب، ولا يحتمل، بالتالي أي نوع من أنواع «التطبيع» معها.

لكن هذه المواجهة نفسها تتطلب - بل تقتضى - «المعرفة» «أعرف عدوك» ماثور مازال صحيحاً، صحة الماثور الآخر «اعرف نفسك».

وهنا نحن بحاجة إلى أن نشير - في ميدان المعرفة بالنفس - إلى هشاشة البنى السياسية العربية، وإلى تردى معظم - إن لم يكن كل - النظم العربية في ممارسات قمعية متبانية المدة والوطأ؟ وتردى معظمنا - نحن المثقفين - في هوة قبول هذه الممارسات، إن لم يكن بالفعل فعلى الأقل بالصمت؟ لكن إيماني بالطاقات الروحية عند مثقفينا - وأساساً عن شعوبنا - لا تحده حدود. ومن ثم، بالطاقات الفضائية.

ارتقم موقنا، بأن المعرفة - معرفة النفس، ومعرفة العدو، ومعرفة الذات ومعرفة الآخر - ليس لها إلا نتيجة واحدة، هي رفض التطبيع بأي شكل من أشكاله، رفض تطبيع الزيادة، والاتصال، والتعامل، والتبادل، ليس رفض التطبيع هو رفض دفن الرأس في الرمال، بل هو صحو العين والإدراك والضمير.



حقائق المواجهة وأوامرها

ليس هناك شك في أن الثقافة - لمسن الحظ - هي الميدان الوحيد الذي لا تستطيع فيه المؤسسات الحكومية أن تدبر عجلة التطبيع بقرار علوي يتجاهل صناعات الثقافة ذاتها من الفنانين والمبدعين والمفكرين، كما فعلت من قبل في ميادين أخرى مثل الزراعة والسياحة والسلوك الدبلوماسي وغيرها؛ فالمثقفون ليسوا - كالعاملين في هذه المجالات - مجرد موظفين لا يملكون إلا أن ينفذوا السياسات ويصدعوا للأوامر.

ليس المثقفون موظفين عند أحد، وليس هناك ما يحكمهم غير ضمائرهم الوطنية، ولهذا انعقد إجماعهم تقريباً على موقف موحد رافض للتطبيع مع عدو لا يزال يبني سياساته على قمع الحريات واغتصاب الأرض، ويخطط للسيطرة على المنطقة بأكملها في ظل تهاون الحكام العرب وتنازلاتهم الملاحقة؛ إلى الدرجة التي لم يكد يبقى عندها في المواجهة غير القوى الشعبية على اختلاف فئاتها، والمثقفون في طليعتها.

وهي ذلك أن مواجهة التطبيع لابد من أن تكون على الصعيدين الداخلي والخارجي معاً، وربما كانت المواجهة الداخلية هي الأجدر بالتفاف المثقفين وثقافتهم في التصدي لمحاولات تزييف الوعي وتغليب الحس الوطني وتشويه الحقائق التاريخية وحماية الفساد وترويج الخرافة؛ إلى آخر ما يجري على الساحة الداخلية العربية عموماً، من أجل تمرير ما يحدث على الساحة الخارجية أو تبريره.

إن واجب المثقفين هنا هو الجهاد الأكبر، بينما لا تمثل مواجهة الثقافة الإسرائيلية ذاتها - إن كانت هناك مواجهة على الإطلاق - إلا الجهاد الأصغر، وليس هذا ثقيلاً من شأن التواثيق اليهودي الخصب المتنوع في الأدب والتصوف والفلسفة، بقدر ما هو إشارة إلى أن الثقافة الإسرائيلية المعاصرة في سائر ميادينها لا تشكل خطراً يذكر على الوجدان الثقافي العربي، وهذا هو السر في أن المثقفين العرب لا يحسون بأنهم في وضع للمواجهة إزاحاً.

وتفسير ذلك باختصار هو أن الثقافة الإسرائيلية المعاصرة - شأنها في ذلك شأن أية ثقافة ذات جذور عريقة - تعود إلى عنصرين يتفاعلان بدرجة تقل أو تزيد عند هذا التيار الثقافي أو ذاك، وأول هذين العنصرين هو التراث اليهودي بكل خصوصيته وتنوعه في مجالات الأدب والتصوف والفلسفة، وهو بهذا الاعتبار، تراث إنساني عام لا يجد المثقف العربي أدنى حرج في الاطلاع عليه والإفادة منه، بل في توظيفه واستيحائه أحياناً. وإذا كان هذا العنصر يمثل جانب الأصالة في البنية الثقافية، فإن العنصر الثاني يمثل جانب المعاصرة، وهو بلا شك عنصر غريب وبخيل على الثقافة اليهودية الموروثة، لأنه ببساطة منقول عن التيارات الحديثة وما واكبها وتلاها في أوروبا وأمريكا، وفي هذه الحالة فإن الخطر أيضاً معدوم. لأننا في غير حاجة إلى وسيط عبراني لكي ننطق بتأثير التيارات الحديثة المختلفة، فقد كنا نحن السباقيين إلى الإفادة بالحضارة الغربية من أجل تحديث مجتمعاتنا منذ مطلع القرن التاسع عشر، قبل أن تنشأ إسرائيل بزمان، بل قبل أن تتضح حركة التنوير اليهودية (الهسكalah) وتأخذ شكلها المعروف في بعض بلاد أوروبا.

إن التراث اليهودي يهمننا جميعاً لأنه رافد حي من روافد الخيال البشري، وكبار المبدعين والفكرين اليهود يهمنونا كما يهمن الإسرائيليون بالضبط، فمنهم نقرأ **فرويد** و**تشومسكي**، ونستمع إلى **مفلسون**، بل ونلتقي مع أفكار **صامويل هولدهايم** S. Holdheim حين يكشف عن قصور التلمود ويفصل الدين عن القومية ويعرئ أساطير اليهودية مثل أسطورة (شعب الله المختار)، لكي يصل في النهاية إلى أن «تقاليد اليهودية» ولاهوتها كانا ملائمين للماضي، ولكنهما الآن فقدتا صلتها بالواقع ولابد من تطويرهما. وإذا شئنا أن نعود بكل شيء إلى أصله، فما اليهودية في النهاية سوى تحوير قبلي لأفكار دينية نبئت أولاً في مصر، ولسنا في حاجة إلى التذكير ببحوث **سيجموند فرويد** العالم النفساني اليهودي، ولا بدراسات **جيمس هنري بروتيد** عالم الآثار الأمريكي وغيرهما. لكن ننبه إلى أن التراث اليهودي الديني والشعبي ما كان ليأخذ صيغته النهائية بغير الاستعارة من المصريين.

ويبدو أن العقل الجمعي الإسرائيلي يعي ذلك جيداً؛ على ذلك سبل (الإسرائيليات المعاصرة) التي قد تصل إلى مستوى دعائي دارج أحياناً، فيصرح مفاهيم **بيجن** بأن الهرم الأكبر إنجاز عبراني!

لسنا إذن في مواجهة مع الثقافة الإسرائيلية؛ ولسنا بحيث نحمل أي قدر من العداة لأمثال **يهودا عميحاي** و**عاموس عوز** و**داليا رايكوڤيتش** بوصفهم مبدعين أفراداً؛ ولكننا في الوقت نفسه لا ننسى أنهم أعضاء في كيان سياسي لا يزال يضم لنا الشر.

نحن في مواجهة حقيقية مع سياسات خارجية وداخلية، تريد أن تفرض علينا ما لا يمكن أن يقبله أي مثقف مخلص لوطنه، منتم إلى شعبه وأرضه بكل ما يحق به من أخطار.



هذا الملف :

ثقافة إسرائيل - ١

دعوى التطبيع وأبعاد المواجهة

ينطلق هذا الملف الشامل عن (ثقافة إسرائيل) من فكرة أساسية مؤداها أن مقاومة التطبيع على المستوى الثقافي، لا ينبغي أن تعنى البقاء بمعزل عما يجرى على الساحة الثقافية داخل إسرائيل؛ وذلك أن المقاومة الفاعلة في كل زمان ومكان، لم تكن لتقوم على الجهل وتقنع بدفن الرأس في الرمال، إلا إذا رضيت بأن تكون مجرد شعار فارغ أو جدار هش لا يلبث أن يتداعى عند أول امتحان حقيقي.

من هذا المنطلق عملت (إبداع) على الإعداد لهذا الملف منذ بداية عام ١٩٩٤، مستعينة أساساً بالمتخصصين في أقسام الدراسات العبرية بالجامعات المصرية؛ وهي إذ تتوجه بثمرة هذا العمل إلى عموم المثقفين والقراء المصريين والعرب، فإنها تأمل أن تكون قد قامت بخطوة جديدة على طريق خطلتها التي تهدف إلى فتح الأبواب الموصدة وإثارة القضايا المسكوت عنها على الساحة الإبداعية والثقافية.

ويشتمل هذا العدد على الجزء الأول من الملف الخاص بثقافة إسرائيل، وهو عدد يدور حول الشعر والفن التشكيلي بصفة خاصة، ويبدأ بمجموعة مختارة من شهادات المثقفين حول التطبيع، ثم بمحور ذي طابع نظري يحلل إشكالات مصطلح الأدب العبري ويوقف عند أهم مراحله ليرصد تطوره ويكشف عن أهم سماته، خاصة في ارتباطه بالسياسة، ويأتي المحور الثالث ليلقى الضوء على المواقف الدالة للمثقفين الفلسطينيين إزاء المتغيرات السياسية؛ وعلى الظروف الموضوعية التي تفسر عوامل الاتصال والانفصال بين الثقافتين الفلسطينية والإسرائيلية، ثم يأتي محور المختارات الشعرية والدراسات الخاصة بالفن التشكيلي، وأخيراً يأتي دور الكتب الجديدة في الموضوع، وقد تم عرض ثلاثة منها، في انتظار ما يجد في الجزء الثاني من هذا الملف، المخصص له العدد التالي.

التحرير

رشاد عبد الله الشاسي*



خطوط عريضة لاتجاهات الأدب العبري المعاصر في إسرائيل

يمكن القول بأن تطور المركز اليهودي في فلسطين كان بمثابة حقيقة جغرافية ديموجرافية حملت معها بعض النتائج الثقافية، وذلك لأن المركز الرئيسي للإنتاج الأدبي والثقافي العبري ظل حتى بداية القرن العشرين مركزاً في شرق أوروبا حيث نشأت حركة «الهسكalah» (التنوير اليهودي) العبرية (١٧٨٠-١٨٨٠). وقد ظل المركز الثقافي العبري في فلسطين مرتبطاً بالمركز الأم في روسيا حتى نشوب الحرب العالمية الثانية، بل ويمكن القول بأن تأثير الحياة اليهودية في شرق أوروبا ظل يمارس تأثيره ونفوذه على تيارات الأدب العبري الحديث في فلسطين ثم بعد قيام الدولة لفترة من الزمن، وخاصة في أدب «الهجرة الثانية» الذي ظل خاضعاً في مراحله الأولى في موضوعاته وأسلوبه وطرق التعبير والبناء القصصي لكل سمات أدب الهسكalah.

وقد كانت قيم الصهيونية وتحقيقها عند أدباء «الهجرة الثانية» أهم عندهم من الإنسان، وحاولوا تصوير الشخصية الصهيونية على أنها حققت كل هذه القيم بالكامل، وهو الأمر الذي كشف، فيما بعد، عن تناقض بين المطالب الطبيعية للهجرة الصهيونية، والواقع النفسي لهؤلاء المهاجرين الصهاينة الذين لم يكونوا قد تكيفوا بعد مع هذا الواقع. وقد اصطلح النقاد العبرانيون على تسمية هذه الفترة باسم «الأدب العبري الفلسطيني» وقد تميزت بسمات أهمها:

(١) الاهتمام بوصف طبيعة فلسطين وأنماط البشر الذين يعيشون فيها من البدو أو الفلاحين الفلسطينيين، وكان من أبرز ممثلي هذا الاتجاه الأديب العبراني موشي سميلائنسكي (١٨٧٤ - ١٩٥٣) المعروف باسم **الخواجة موسى**.

* أستاذ الأدب العبري المعاصر - كلية الآداب - جامعة عين شمس.

(٢) الاهتمام بوصف الصراع بين جماعات المستوطنين الصهاينة الذين كانوا يطلقون عليهم اسم «الرواد» (هيجالوتسيم)، والفلسطينيين أصحاب الأرض، ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه يهودا بورلا (١٨٨٦ - ١٩٦٩) وموشى سميلائنسكي.

(٣) الاهتمام بالقصص الريبورتاجية التي تصف بدقة وثائقية وقائع صراع المستوطنين الصهاينة خلال هذه الفترة ضد البيئة العربية وضد عرب فلسطين من البدو خاصة.

(٤) الاهتمام بوصف غربة المهاجرين في فلسطين باعتبارها بلد هجرة. ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه الأديب يوسف حليم برينز (١٨٨١ - ١٩٢١) وشموئيل يوسف عجنون (١٨٨٨ - ١٩٧٠).

(٥) شيوع قصص الخرافة الدينية والأساطير ذات الطابع الديني والرومانسي، ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه الأديب العبراني شموئيل يوسف عجنون.

(٦) شيوع القصص ذات الطابع الصوفي والتي تصور عالماً غريباً عن القراء، ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه يهودا بورلا وإسحاق شامى (١٨٨٨ - ١٩٤٩).

وقد تلت هذه الهجرة الثانية ثلاث هجرات رئيسية هي: الهجرة الثالثة (١٩١٩ - ١٩٢٣)، والهجرة الرابعة، وهي هجرة أبناء الطبقة الوسطى من يهود أوروبا الغربية (١٩٢٤ - ١٩٢٦)، والهجرة الخامسة التي جاءت في معظمها من ألمانيا (من عام ١٩٢٩ فصاعداً). وخلال هذه الفترة كانت الموضوعات التي تم تناولها هي الموضوعات نفسها التي شغلت بال أدباء الهجرة الثانية، مع بعض

الاختلافات في رؤية الواقع الصهيوني الجديد الناشئ في فلسطين. وبالإضافة إلى ذلك فإن دائرة العلاقات اليهودية العربية كانت من الدوائر الجديدة التي فرضت نفسها موضوعاً للمعالجة على أدباء «الهجرة الثالثة» وذلك بسبب تصاعد حدة الصراع بين اليهود والعرب اعتباراً من تلك الفترة. كذلك فإن أدباء هذه الهجرات كانوا هم للنوطين بذلك باعتبارهم «جيل الأدباء» من المؤسسين للاستيطان الصهيوني ذي الطابع الاشتراكي (الكيبوتسات «المستعمرات الاشتراكية» والمؤشافات «المستعمرات التعاونية») والمؤسسات الرئيسية مثل «الهستدروت» (اتحاد العمال) وغيرها، ولذلك فقد قاموا بتشكيل نوع من الوعي الجمعي الصهيوني، وسعوا لتمجيد البطولات اليهودية القديمة والحديثة، كما سعوا لتمجيد النموذج الصهيوني المطلوب وتعزيز جهود الذين خلقوا الصورة المثالية لهذا النموذج على كل المستويات الاجتماعية والفكرية والعقائدية.

واعتباراً من بداية الأربعينيات ظهر جيل جديد من الأدباء العبرانيين من مواليد فلسطين (الصغاريم نسبة إلى نبات القرن الشوكي أو الصبار) عرف باسم «جيل البلماح» (نسبة إلى وحدة عسكرية كان يطلق عليها اسم «بلوجوت همحص» أو «سرايا الصاعقة» اشترك في عملياتها العسكرية عدد من أدباء هذه الفترة). وقد كانت باكورة الإنتاج الأدبي لهذا الجيل الرواية الأولى للأديب العبراني يزارها سميلائنسكي (١٩١٦ -) المعروف باسم «سامخ يزهار» (سامخ هو النطق لحرف السين في العبرية ولذلك يكتب اسمه عادة س. يزهار وينطق سامخ يزهار) بعنوان «أفرايم يعود للصفحة» في عام ١٩٢٨، وهو للتاريخ الذي يحدد بداية جيل الوسط في

سلطة الروح القدس. وقد تجسدت أحد مظاهر هذا التوجه في ظهور «الحركة الكنعانية» بزعامة **يوناثان واوش** وهي الحركة التي تركزت حول مجلة «الف» (١٩٤٨ - ١٩٥٣).

(٤) العزوف عن استخدام لغة «البيديش» (لغة يهود شرق أوروبا وهي عبارة عن خليط من العبرية والألمانية والسلافية وتكتب بحروف عبرية يبدأ استخدامها في القرن الخامس عشر). وتفضيل استخدام عبرية متبلة بالعربية، والتشبيه بالبدو أبناء المنطقة في ملابسه ونمط حياتهم الصحراوية (امتطاء صهوة جواد ووضع الكفوية والتمنطق بغدادة حول الوسط وشرب القهوة العربية في مخيم بدوى.. الخ).

(٥) التعبير عن تبيد الآمال في مواجهة التحول الحاد من مجتمع استيطاني ومن نمط «الطليعي» المقاتل إلى دولة المؤسسات ونموذج الشرى والموظف ورجل الأعمال الذي سبب خيبة أمل كبيرة للكثيرين ممن خاضوا تجربة القتال في حرب ١٩٤٨ وشعروا بالتناقض بين المثال المجرد للطليعي الصهيوني وبين الاتجاه للبناء الاقتصادي والسياسي للدولة الذي نبذ اتجاه «الجماعية» وبدأ يشجع الفردية والتخصص.

(٦) شيوع سيطرة اليسار الصهيوني على المؤسسة الأدبية العبرية، لأن الصهيونية الاشتراكية كانت هي العنصر المؤثر في بناء الاستيطان الصهيوني ثم في قيادة الدولة بعد قيامها، بحيث كانت قوة اليسار الصهيوني تفوق أحياناً قوته في المجال السياسي. وكان من مظاهر هذه السيطرة احتلال الأدب الروسي المترجم للعبرية مكان الصدارة باعتباره مصدر تأثير على الأجيال في تلك الفترة.

الأدب النثري العبري الحديث. وقد كان الطابع الغالب لأدباء هذه المرحلة هو الابتعاد عن الواقعية (على عكس الجيل السابق)، وذلك بفعل الظروف المتغيرة التي تجسدت في قيام الدولة، وخوض غمار حرب ١٩٤٨، وبداية الانهيار الأخلاقي للقيم الصهيونية، ويمكن أن نحدد سمات أدباء هذه الفترة والتي كانت ذات تأثير حاسم في صياغة الوجدان الفكري في إسرائيل اعتباراً من الخمسينيات فصاعداً فيما يلي:

(١) كان هؤلاء الأدباء من مواليد فلسطين، وكانوا أبناء ثقافة تختلف اختلافاً جذرياً عن الثقافة العبرية لجيل «الهسكالاه» أو أجيال الهجرات الصهيونية الأولى الذين حملوا معهم هذه الثقافة. وقد تربى هؤلاء الأدباء في أحضان لغة حديث عبرية وعلى أسس وتقاليده وواقع ثقافي مختلف، وكانوا جميعاً متقاربين الأعمار، ومن أبرز ممثليهم: **س. يزهار، وجمال موسينسون (١٩١٧)، وموشى شامير (١٩٢١)**

(٢) عاش هؤلاء الأدباء مراحل تكوين وإنشاء الاستيطان الصهيوني والصدامات مع عرب فلسطين والصدام مع الانتداب البريطاني ثم مرحلة النازية وإعلان قيام دولة إسرائيل بعد خوض حرب ١٩٤٨ التي أثرت على صياغة أفكارهم ووجدانهم.

(٣) كان أسلوب تعليم هؤلاء الأدباء مختلفاً عن الذين سبقوهم، ولذلك فهم لم يدرسوا وفق المنهج التقليدي اليهودي، ودرسوا وفقاً لأسلوب علماني سواء للتراث اليهودي القديم أو العلوم الحديثة، مما أدى إلى بروز سعي دائم لدى هذا الجيل من الأدباء للانفصال عن التقاليد الدينية وعن الواقع الديني المرتبط بالشتات اليهودي في شرق أوروبا في محاولة لتحقيق قيم أساسية لجيل أراد أن يثبت أنه تحرر من إلهه وفر من

وشخصيات تعبر عن يهود الشرق والبلاد الإسلامية (السفاريديم) وعن المهاجرين الجدد في فلسطين، وهي كلها طبقات جديدة دخلت إلى عالم الأدب الثوري (الرواية والقصة والمسرح) في إنتاجات العديد من الأدباء أمثال: **نعومي فرانكل، وأهارون أيلفيدي وشماي جولن وشمعون بالاص، وسامى ميخائيل، ويهودا عميحاي وعاموس عوز ويورام كنيوك وغيرهم**

(١٠) وضوح التأثير المباشر لحرب ١٩٤٨ على أدباء هذا الجيل، وذلك أنه إذا كانت السمعة الغالبة للأدب العبري الحديث قبل حرب ١٩٤٨، هي سمعة الأدب المجند عن طريق الالتزام بالبعد عن إبراز أي نوع من التناقض بين الأيديولوجيا الصهيونية وتجربة الفرد في واقع الحياة والسعي لخلق المبررات لكل الإشكاليات التي واجهت الصهيونية، فإن أدب حرب ١٩٤٨ أخذ في تلمس طريقه نحو «الأنا» ليعبر عن الفرد وصراعاته وتخطياته في مواجهة التناقضات التي يواجهاها. ولم تكن هذه الانتقالة سهلة، ولذلك فإن هؤلاء الأدباء تسالوا عن الصلة بينهم وبين «النحن» وعن الحق الذي يمكن «الأنا» الفردية من ممارسة حق الوجود دونما ارتباط بالواقع الجمعي وشعاراته. وهكذا تصارع هذا الأدب مع نفسه، وقام هذا الجيل بمحاولة قطع الرابطة بين «الأنا» والمجتمع، وجعل «الأنا» في مركز الوجود. ولكن بالرغم من هذا ينبغي أن نسلج أن بعضاً من هؤلاء الأدباء لم يستطع أن يقطع رابطة الالتزام وكانوا يعودون دائماً إلى مواقعهم الأصلية مثل أحصنة القتال لدى سماعها صوت النفير ليلعبوا دورهم في إطار «الأدب المجند». رغم كل تمرداتهم السابقة (موشى شامير وناتان الترمان وسامخ يزهار ويهودا عميحاي).

(٧) ظهور تيارين متوازيين للنقد الأدبي العبري عن الواقع الثقافي العبري خلال تلك الفترة، الأول، هو التيار النقدي الممثل للنقد اليساري الماركسي والذي كان يحصد التعبير عن الجماعة أو «النحن» ويمجد الأعمال التي تنحو هذا المنحى، والتيار الثاني هو التيار النقدي المحافظ الذي نظر إلى الأدب العبري خلال تلك الفترة نظرة مختلفة تماماً متخذاً موقفاً معادياً للثقافة العلمانية المعادية للتغالييد اليهودية وكان على رأسه الناقد الإسرائيلي **باروخ كور تسغيل**.

(٨) السعي لتقديم نمط جديد للشخصية اليهودية بعيداً تماماً عن صورة «اليهودي الشتاتي» الذي يرمز إلى اليهودي التقليدي معنى الظاهر معقوف الأنف الذي استسلم للذبح على يد النازية دون مقاومة. ومن هنا فقد قدمت هذه الجماعة نمط «الصابر» الذي أصبح بمثابة شخصية محورية في الأدب العبري الحديث اعتباراً من الخمسينيات، وهو النمط الذي يرمز للشخصية القادرة على تجسيد أحلام الصهيونية، ويوهم بأن الصهر الاجتماعي لختلف الأصول الحضارية لليهود قد تحقق في إسرائيل، وتتل في جيل جديد هو «جيل الصابرا»، وقد كان ظهور هذه الشخصية العبرية الجديدة مقروناً بتحقيق سابقة، وهو فتى الجيتو، باعتباره أنه النقيض التام له في هيئته وسلوكه ومبادئه وجراته وقدراته غير المحدودة بل والإعجازية القادرة على تحقيق أي مهمة توكل إليها.

(٩) توسيع نمط أبطال الأعمال الأدبية، حيث أصبحت هناك شخصيات تنتمي إلى يهود ألمانيا، وإلى الشباب اليهودي في بولندا خلال فترة النازي،

الادب العبري المعاصر في الستينيات:

هناك مجموعة من الأدباء الإسرائيليين ظهرت في الساحة الأدبية اعتبارا من منتصف الخمسينيات وبدأت في نشر إنتاجها اعتبارا من الستينيات، أطلق عليها بعض النقاد اسم «جيل الدولة» (دور همدنيا)، بينما فضل البعض الآخر، وعلى رأسهم الناقد الإسرائيلي جرشون شاكيد أن يطلق عليهم اسم «الموجة الجديدة» (هجل هيحادشي). ومن أبرز هؤلاء الأدباء: الأديب **أهارون مجيد** الذي نشر في تلك الفترة رواياته «حذاق و أنا» (١٩٥٨)، و«حادثة الأبله» (١٩٦٠)، و«الهروب» (١٩٦٣) و«رحلة إلى أرض جومار» (١٩٦٤) والتي تناول خلالها العديد من القضايا التي كانت مطروحة آنذاك في الساحة الأدبية الإسرائيلية مثل: الحرب باعتبارها الخلاص من كل المشاكل التي تواجه المجتمع الإسرائيلي والوسيلة الوحيدة لصهر الجميع في اتون التيران وبت الإحساس بالانتماء بعد تعرض الفرد لحالة من الضياع، وكذلك التعبير عن حيرة تلاميذ حركات الشباب الصهيونية وريكتهم في مواجهة مشاكل، وجودهم الفردي ومعاناتهم للحيرة والضياع.

كذلك من الأدباء الذين ينتمون لهذه المجموعة الأديب الإسرائيلي **دافيد شمر** في روايته: «عن الأحلام» (١٩٥٥) و«شهر العسل والذهب» (١٩٥٩) حيث يخلق بطلا يصارع المجتمع بوسائل المجتمع، ولذلك فإن إنتاجه يعطى تعبيراً عن البلبلة والضياع وفقدان الاتجاه في الصياغة الساخرة للعالم.

ويعتبر **بنحاس ساديه** هو الآخر من أدباء «الموجة الجديدة»، ومن أشهر أعماله التي تنتمي إلى هذه المرحلة

رواية «الحياة كمثل»، وهي رواية تتحدث عن الحياة كمثل أو كحلم من خلال التجربة الداخلية لكشف لغز الحياة الشخصية. ونظرا لأن حياة **بنحاس ساديه** داخلية في هذا العمل الأدبي، فسنان الحلم والواقع يستخدمان فيها في تداخل، وهو التداخل الغريب للتجربة الإنسانية، والأحلام، والتأويل النبوي الغامض والشعر والمواظ الدينية التي تكشف «الأنا» وعوالمها، وكانت بمثابة تجديد مطلق في أدب جيل الخمسينيات في إسرائيل.

وبعد نشوب حرب يونيو ١٩٦٧ واحتلال إسرائيل لأجزاء من ثلاث دول عربية (مصر - سوريا - الأردن) حدث تحول ملموس في الموضوعات التي بدأ الأدب الإسرائيلي في تناولها. وإذا كان الإحساس العام الذي ساد المناخ الأدبي في إسرائيل من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٦٧ هو إحساس الشعور بالمساة التي خلقوها لعرب فلسطين، والخوف الوجودي الذي لبس أحيانا صورة المقارنة بمصير الصليبيين والخوف من الجار والغريب على وجه العموم، ونبت الاستمرارية الوجودية متمثلة (في مناخ استمرار الحروب) في رفض التوالد خوفا من المصير المجهول، فإن الصورة لم تختلف بعد حرب ١٩٦٧ كثيرا، بل زادت تعقيدا وابتعدت عن المجتمع أكثر فاكتر، وأصبحت تتناول الفرد بصورة رئيسية وتخضع لكل تيارات الأدب الأوروبي التي تغالي في تعرية الفرد من الداخل، ونشرت إنتاجات أدبية وقصائد تشكك في عدالة صراع إسرائيل وفيها تلميح وتشبيه لإسرائيل بالنازية، وتتناول الصهيونية بمزيد من الشك في مصداقيتها الأيديولوجية.

كذلك فإن الأدبية الإسرائيلية عماليا كهنا كرمون نشرت روايتها «قمر في وادي أيلون» وتحدثت فيها بصراحة عن حرب ١٩٦٧ باعتبارها حدثاً أدى إلى تغييرات سواء في حياة المجموع أو الفرد. والأديب **أهارون أفيلفيد** تحول في قصصه بعد حرب ١٩٦٧ من أجواء ما يسمى «المنفى» إلى أجواء الواقع الإسرائيلي، وعلى النوال نفسه أيضاً **شماي جولان** في روايته «موت أوري بيلد»، ويمكن أن نضيف إلى هذه المجموعة إنتاجات كل من **حانوخ برطوف** في روايته «جراح البلوغ» أو «حب الشباب» وفي رواية «لن أنت أبها الطفل» (١٩٧٠) وإنتاجات **أهارون أميد** في روايته «نون» أو تقرير عن صرعا من فتى شاب، ورواية **حليم جورى** «الكتاب المجنون»، رواية **إسحاق شيلاف** «تحت شجرة التوت» ورواية **إيهود بن عيزر** «رجال سالوم» وغيرها من الأعمال. وقد صدرت خلال هذه الفترة أيضاً رواية **شموئيل يوسف عجنون** التي تحمل عنوان «شجرة» والتي أحدثت أصداء واسعة باعتبار أن **عجنون** هو الأديب الذي أثر على أجيال كاملة من الأدباء العبرانيين اعتباراً من الأربعينيات وحتى الثمانينيات من هذا القرن.

ومن الظواهر التي ينبغي الإشارة إليها بالنسبة للسمات التي ميزت الأدب النثري العبري المعاصر، بصفة خاصة، خلال الستينيات وربما حتى السبعينيات ظاهرة العزوف عن كتابة الرواية بوصفها شكلاً من أشكال التعبير الأدبي واللجوء إلى القصة القصيرة والتعبير الشعاري والتخلص من توالي الزمن الشخصي والقومي، ومن الغوص في اللحظات الخاصة جداً للتجليات الفردية غير القابلة تقريباً للصيغة اللغوية.

إن الأدباء الممثلين لمرحلة ما بعد حرب ١٩٦٧ أمثال **عاموس عوز** و**افراهام ب. يهوشوع** و**إسحق أوربان** و**دافيد شحر** و**يهودا عميحاي** و**إسحق اوران** و**شلومو نيتسان** و**المسرحي حانوخ لفين**، وهم جميعاً ممن اتخذوا مواقف يسارية، كانوا مخلصين في إبداعاتهم لذلك العالم المميز بجو الغربة والعزلة والانتواء والكشف عن العالم الداخلي والمنزل للأبطال الذين يخضعون لعقلانياتهم وقد فقدوا سلامة الطوية تماماً، ويواجهون بشاعة المجتمع بعد تعريته من أقمته المزخرفة، ويبعدون الأوهام عن أنفسهم ويضعون علامات الاستفهام المريبة من خلال بنيان رمزي مجازي.

وقد كان هذا التوجه موجوداً بشكل واضح في الأعمال الأولى لكل من **إسحق أوربان** و**عاموس عوز** و**افراهام ب. يهوشوع**. لقد نشر **أوربان** في نهاية عام ١٩٦٩ روايته «رحلة دانيل» بعد روايتين رمزيتين هما «موت ليندا» و«النمل»، ويطل «رحلة دانيل» هو فتى يعود إلى بيته بعد حرب ١٩٦٧ وهو ممتلئ بأسئلة لا تتيح له العودة إلى إطار حياته الذي اعتاد عليه قبل الحرب. ونشر **عاموس عوز** روايته «مخائيل حبيبي» قبل الحرب مباشرة، ثم نشر روايته «حتى الموت» التي يتعرض فيها للحملات الصليبية وي طرح أسئلة معقدة حول احتمال تعرض اليهود في دولة إسرائيل لنفس مصير الحملة الصليبية. و**افراهام ب. يهوشوع** ينشر قصته «في مواجهة الغابات» التي يتعرض فيها للصراع بين الحقين، اليهودي والعربي على أرض فلسطين، ومسرحيته «ليلة في مايو» تحدث عشية حرب يونيو ١٩٦٧، وروايته «في بداية ١٩٧٠» تحكي عن فقد أب لابنه أثناء حرب الاستنزاف.

(ظهور الصراع من جديد حول تصديد أهداف الصهيونية، وإقامة «حركة أرض إسرائيل الكاملة» وخصمتها «حركة السلام والأمن»... إلخ) بل إن ما يعنينا هنا في المقام الأول تلك الاهتزازات الاجتماعية الهائلة، التي أصعدت إلى مجال الحياة الاجتماعية قوى كانت حتى ذلك الوقت بعيدة عن التأثير ومسحوقة جعلت هيكل النظام الاجتماعي الإسرائيلي، والذي تحدت معالنه من قبل قيام الدولة بفترة طويلة وظل ثابتا ومحصنا طوال الخمسينيات، يهتز وتملاه الشقوق على امتداد هيكله. وقد اندفعت إلى هذه الشقوق خلال هذه الفترة كل القوى المضغوطة التي كانت مضغوطة، ثم إتسعت الشقوق لتتحول إلى شظايا حقيقية، مما أدى إلى أن أجزاء من هذا الهيكل الاجتماعي بدأت في الانهيار، بينما بدأت الأخرى في تغيير صورتها. ومع نهاية السبعينيات كان البناء الاجتماعي للمجتمع الإسرائيلي كله قد بدأ في التغير من أساسه.

وإذا كانت هذه التحولات الاجتماعية في هيكل المجتمع الإسرائيلي مرصوفة ومعروفة إلى حد ما، ومدروسة بعناية وبالتفصيل في بعض مناحيها، وعلى الأخص في المجالات السياسية والاجتماعية والطائفية. إلا أنها لم تكن معروفة ولم تدرس الدراسة الكافية على مستوى التحول الثقافي، الذي كان ملازما لتلك التحولات الاجتماعية والسياسية. لقد كان هذا التحول الثقافي تحولا معقدا، ولم يكن أيضا تحولا قاطعا وفقا لمفاهيم كثيرة. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذا التحول كان تحولا راديكاليا بصورة لا تقل عن التحولات الأخرى. وقد نبعت حالة التعقيد من أن الثقافة، وخاصة الأدب، قد وجد نفسه في هذه الفترة كما لو أن تطوره حتى ذلك الحين،

وخلق حالة من التواصل في القص الذي يتجاوز الفرد المعزول. ومن هنا فإن، الإنتاجات الأدبية التي لم تتمش مع هذا الخط الرئيسي (مثل الرواية الأولى لإسحاق بن نير، الرجل من هناك (هاإيش ميشام)، أو رواية يشعيا هو كورين «جنازة في الظهيرة» (الفيايا بتسهوراييم)، أو القصص الأولى ليعقوب شبتاي، وكذلك الكتب الأولى ليوشواو كينز)، أما أنها أهملت عن عمد، أو حظيت بمكانة ثانوية من الاهتمام النقدي آنذاك. ولكن هذا الموقف الثقافي الأدبي تغير بشكل غير معلن في البداية، ثم أصبح معلنا خلال الفترة الواقعة ما بين حرب يونيو ١٩٦٧ وهرب ١٩٧٣.

الأدب العبري المعاصر في السبعينيات:

لا يمكن بطبيعة الحال أن نرصد الاتجاهات الأساسية التي ميزت الأدب العبري المعاصر في إسرائيل في السبعينيات والثمانينيات إلا إذا رصدنا الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي الذي ربه به إسرائيل خلال تلك الفترة، كما فعلنا في المراحل السابقة.

لقد مر المجتمع الإسرائيلي خلال السنوات الأخيرة من الستينيات والسنوات الأولى من السبعينيات بعدة أحداث هزت من الأعماق تكاد تشبه في قوتها تلك التي اجتاحتها خلال السنوات الأولى لقيام الدولة، سنوات ما بعد حرب ١٩٤٨ (الهجرة الجماعية ومعايير المهاجرين والتشفيق). ونحن لا نغني هنا تحديدا لتلك الاهتزازات التي حدثت في المجال الأمني. (الانتقال من النشوة المسيحانية التي صاحبت حرب ١٩٦٧ إلى «ضربة» حرب أكتوبر ١٩٧٣ مروراً بكابوس حرب الاستنزاف والتواصل)، ولا كذلك المجال السياسي الأيديولوجي

خلال الخمسينيات والستينيات، قد انفلت. فخلق ذلك الحين كان تطور الثقافة الإسرائيلية مرتبطا بشكل أساسي باتجاه الانتعاش لدرجة الغربة عن الإطار الرسمي للدولة وعن الطبقة الحاكمة التي مثلت هذا الإطار. والتي انهارت بوضوح إلى تلك القطاعات في الثقافة والأدب، التي أصبحت في حالة من الاحتواء والانسحاب، وأصبحت، على هذا النحو، بالتدريج بمثابة ما هو إرث الماضي (شعر ناقان القرمان، وأجزاء رئيسية في إنتاج جيل حرب ١٩٤٨، والمسرح الإسرائيلي الرسمي). وقد تعامل كل من الأدب والثقافة الشابة مع هذه الطبقة الحاكمة بشك وأحيانا بصورة عدائية، وكان رد الفعل تجاههم بالتالي من السلطة هو اللامبالاة والتجاهل، أو في بعض الأحيان الشك والمعارضة. ومع بداية السبعينيات (بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣) عندما بدأت الطبقة الحاكمة المتمثلة في حزب العمل الإسرائيلي في التصعد والانهيار، وجد الأدب العبري نفسه في حالة غريبة من الانحياز إليها والوقوف إلى جانبها. وبالرغم من أن الأدب العبري وأصل في البداية مهاجمتها بكامل قوته (كما حدث في مسرحية «ملكة الحمام» ملكت هاماباطيا) للأديب حانون لفين) إلا أنه سرعان ما اتضح للأدب، أن القوى الاجتماعية والسياسية، المتدفقة والصاعدة من أعماق المجتمع الإسرائيلي، هي قوى غريبة عنه وتعاديه أكثر بكثير مما كان رموز المؤسسة الحاكمة المتناهية غريبا، ومعادين له. لقد كانت شرعية الثقافة محل البحث بوصفها ثقافة إسرائيلية ويهودية بالنسبة لهذه القوى الصاعدة محل شك، وتعاملت معها باعتبارها غريبا غريباً، وظاهرة مستوردة مغرورة، فرضت على المجتمع الإسرائيلي الحقيقي اليهودي

الشعبي، تماما، كما فرضت عليها سائر أنماط المؤسسة الحاكمة القيمة.

وكانت هناك شواهد على أن الثقافة انزلت حتى عن تلك الرواية الموجبة والهزيلة الخاصة بالهوية القومية اليهودية، التي تبنتها المؤسسة الحاكمة، وأنها تخلصت تماما من دور «المطلع لبوت إسرائيل» (متمسقية لبوت إسرائيل)، أي تخلت عن القيام بدور الأدب المجدد لخدمة أهداف الصهيونية الاشتراكية. وهكذا وجدت الثقافة وعلى رأسها الأدب الإسرائيلي نفسها في حالة من الحصار، ومن ناحية أخرى تجمع ضدها الحرس القديم الثقافي - الأدبي الممثل لفترة الاستيطان الصهيوني (بزعامة القرمان وموشى شامير وآخرون) في «حركة أرض إسرائيل الكاملة» ووضعت تصديا أيديولوجيا وثقافيا في مواجهة الفردية الوجودية التي برزت بوضوح في أدب «الموجة الجديدة» فعدت مرة أخرى إلى الجماعة الوطنية القومية، وإلى التاريخية الصوفية وإلى مغازلة الدين. وقد ظهرت في مواجهتها، من ناحية أخرى اتجاهات نحو الفولكلورية الطائفية، وبصفة خاصة نحو الأصولية الدينية المسيحانية أو الأصولية الدينية - الحريدية - الهلاخية (الحريدية نسبة إلى الحريديم وهم جماعة معروفة بالتشدد والمغالاة في الدين والهالاخية نسبة إلى الهالاخاء وهي قسم من التلمود يضم التشريعات الدينية التي تعبر عن الطائفة التلمودية (الأرثوذكسية) بين اليهود، التي اعتبرت أن الأدب هو بمثابة عدو مشترك ووباء وشيء مثير للاشمعزاز وفريسة كريمة. وقد ردت الثقافة ، بالصورة المتوقعة، وهي التجمع ورفع الصوت. لقد تجمعت حول معارضة الاحتلال وضد ضم أجزاء من المناطق المحتلة لم تكن ضمن أراضي دولة إسرائيل قبل ١٩٦٧،

الأدب الإسرائيلي في الثمانينيات :

تميز الأدب الإسرائيلي خلال الثمانينيات، وفي ظل ردود فعل أحداث الهجوم الإسرائيلي على لبنان (١٩٨٢) بواقع أدبي ثقافي كان خلاله الجمهور المثقف في إسرائيل يطلب من الأدب عامة، ومن الأدب الثثري، بصفة خاصة، أن يقوم بمرض واسع وأقوى لكل من الفرد والجماعة، ولكل من الحاضر والماضي التاريخي. وقد ظلت أعمال يعقوب شبعاني تمارس خلال هذه الحقبة تأثيراً حاسماً، سواء على أعمال الأدباء القدامى من أمثال يهو شوعا، أو على أعمال الشبان الذين كانوا مازالوا في مفترق الطرق. وقد نشرت خلال هذه الفترة أعمال أدبية تعبر عن عالم المجتمع الإسرائيلي تكشف عن جذوره في الماضي القريب . ومن أهم هذه الأعمال رواية دافيد شمر التي تحمل عنوان «هيكال الأواني المحطمة» (ميفال هكليم هشبوريم) التي بدأ في نشر أول أجزاءها في بداية السبعينيات ونشر آخر أجزاءها وهو الجزء السابع عام ١٩٩٠. وهذه الأجزاء هي : «صيف في شارع الأنبياء» (كايتس بيدريغ همنفيثم) (١٩٦٩) و «رحلة إلى أور الكلدانيين» (ممساع لينور كيشديم) (١٩٧١) ، «يوم البارونة» (يوم هروزيثيت) (١٩٧٦) ، و«نينجل» (١٩٨٣) ، و«يوم الأشباح» (يوم هرفانيم) (١٩٨٦) ، و«حلم لية تموز» (حالم ليل تموز) (١٩٨٨) ، و«ليالي لوتشيا» (ليلوت لوتشيا) (١٩٩٠). وقد شهدت هذه الحقبة صعوداً غير متوقع لأدب من جيل الدولة لم يزل حظة من الشهرة من قبل هذا النحو، وهو يهو شوعا كسيفر، الذي وصل خلال الثمانينيات إلى بلورة كاملة لوجهة نظره تجاه المجتمع الإسرائيلي، على اعتبار أنه مجتمع أفراد، لكل فرد منهم أصله الخاص وطابعه، ولكن

واقتمحت القوى السياسية، وعارضت سيطرة الدين، ووقعت على عرائض، واستخدمت لغة أكثر وضوحاً ودافعت عن حق التعبير وعن الديمقراطية، وعن القيم الإنسانية الوجودية (في مواجهة الأفكار الخاصة بضم الأراضي المحتلة، والمناطق المقدسة والحقوق التاريخية). وخلال هذا كله كان هناك ثمة تقارب أخذ في السرعة بالنسبة للانحياز إلى المؤسسة الحاكمة السياسية الفاشلة، التي تعاملت معها باحتقار في فترة قوتها وسيطرتها . وهكذا أصبح هناك ثمة حلف بين الثقافة وحزب العمل الإسرائيلي. وعلاوة على هذا ، فإن الثقافة الإسرائيلية، بشكل عام، والأدب العبري المعاصر، بشكل خاص، أخذ على عاتقه دور القيام بحساب النفس مع تلك الطبقة الحاكمة الفاشلة، بحثاً عن إجابة للسؤال «أين أخطأنا؟» تقصياً لجذور الفشل

ومن أبرز الأعمال الأدبية التي ظهرت خلال هذه الفترة وتعتبر عن هذه التحولات يصدق قصص ١ . ب. يهو وشوعا «في بداية صيف ١٩٧٠» (بتحليل كايثس ١٩٧٠) و«قاعدة الصواريخ ٦١٢» (بسيس هيليم ٦١٢) والمجموعة القصصية لإسحق مين نير التي صدرت بعد حرب ١٩٧٣ والتي تحمل عنوان «غروب قزوين» (شقيعا كفريت) (١٩٧٦) والرواية الأولى ليعقوب شبعاني التي صدرت عام ١٩٧٧ وتحمل عنوان «نكرى الأنبياء» (زخارون فزاريم) والتي تعتبر بمثابة التعبير العميق والمركز عن الحالة الوجدانية التي اجتاحت المجتمع الإسرائيلي خلال السبعينيات، بالإضافة إلى روايته التالية «نهاية الأمر» (سوف دافار) التي نشرت غير كاملة بعد موت الأديب ، والتي اعتبرت أبرز قمة أدبية معثلة للعقدين السابع والثامن في الأدب الإسرائيلي .

هؤلاء الأفراد بالرغم من أن لكل منهم طريقه الخاص الذى يشقه فى الحياة إلا أنهم يسيرين فى اتجاه واحد. وقد كانت الرواية التى شق بها طريقه نحو الاهتمام والشهرة هي رواية «تسلل الأفراد» (هيتجنفوت يجيديم) والتي اعتبرت التعبير البارز عن الأدب النثرى العبرى خلال الثمانينيات.

وقد برز من بين الأدباء الشباب خلال تلك الفترة دافيد جروسمان، الذى نشر رواية من أربعة أجزاء، اعتبرت بمثابة العمل الرئيسي الممثل له. وعنوان الجزء الأول لهذه الرواية هو: انظر سادة: «الحب» (عيين عيرخ: أهافاه)، ولم يحظ الجزء الثانى من هذه الرواية باهتمام القراء ولا النقاد لأنه نقل الرواية تماماً من المجال النفسى الاجتماعى إلى المجال الفانتازى، كما أن الجزء الرابع أيضاً والذى يحمل عنوان «إنسكلوبيدى» لم ير أى اهتمام بالرغم من أن عنوان هذا الجزء الرابع هو الذى أصبح شائعاً بوصفه عنواناً للمجموعة كلها. وقد صدرت له بعد ذلك رواية بعنوان «كتاب النحو الداخلى» (شيفر همدوق هينيمى)، وهى رواية تميزت بالطابع العام الذى ساد الأدب الإسرائيلى خلال السبعينيات والثمانينيات وهو الطابع النفسى المعقد المبني حول عالم شخصى مؤلم، يحمل رمزاً ذو مغزى قومى أو عام.

ومن الأعمال التى نشرت خلال الثمانينيات كتاب «قصص الطوموجانا» (سبورى هطوماجانا) لإسحاق أورباز، وهو عبارة عن مجموعة قصص اتوبويجرافية مليئة بالأحاسيس، ورواية «تطبيق الحمامة» (ما عوف هايزونا) ليوفيل شمعونى.

وما يمكن قوله فى نهاية هذا العرض للاتجاهات الرئيسية للأدب العبرى المعاصر فى إسرائيل، وهو أن الأدب الإسرائيلى اعتباراً من السبعينيات هو أدب يختلف إلى حد كبير، عن الأدب العبرى الذى سبقه، ليس فقط فى أنه تمكن من أن يتخلص من النموذج الأم الخاص بكونه أدباً مجنناً لخدمة قضية الأيديولوجية الصهيونية الاشتراكية فحسب، بل لأنه استطاع أن يحول هذا التخلص إلى حق اختيار قائم، وعاد ليحتل موقعاً رئيسياً، وأصبح يعبر عن رغبة فى التخلص من انحياز الطبقة المثقفة مع الواقع الجماهيرى ليهرب بذلك من أنماطها ومن تعقيلاتها. وهكذا فإن التارجح بين التحيز لقضية الانحياز الأيديولوجى والابتعاد عنه، سيظل علامة مميزة رئيسية فى حركة تطور الأدب الإسرائيلى، وهو التارجح الذى من الصعوبة بمكان التنبؤ بالفترة الزمنية التى ستستغرقها إلى أن يحسم، وخاصة إذا أخذنا فى الاعتبار أنه خلال الثمانينيات والتسعينيات بدأت تدخل الأدب الإسرائيلى دائرة من الأدباء تستوحى مصدرها الروحي من التقاليد الدينية، مما سيدفع إلى هذا الأدب على غرار الأدباء العبرانيين فى عصر بياليك، عجنون، نوعاً من العلاقة مع النصوص المقدسة ومع الرموز القومية الدينية (وإن كان هذا أكثر وضوحاً حتى الآن فى الشعر لدى الشعراء المتمركزين حول مجلة «دموى» أكثر منه فى النثر الأدبى) بما يعنى أن الصراع سيتسمر بين القوى المتناقضة داخل تيارات الأدب الإسرائيلى فى العقود التالية.



أطلقت على الآداب التي أنتجتها الجماعات اليهودية المختلفة خمسة مصطلحات: هي: «الآداب العبري - ادب اليبديش - الآداب الصهيوني - الآداب الإسرائيلي - الآداب اليهودي». ولقد استخدمت هذه المصطلحات على أنها مترادفة، فتميعت مفاهيمها وتداخلت، وسنحاول هنا أن نقف على إشكاليات مصطلح واحد من تلك المصطلحات، هو مصطلح «الآداب العبري»، وذلك من أجل وضع حدود تميزه وتحول دون اختلاط ما يضم في داخله بما هو واقع في خارجه.

ومصطلح «الآداب العبري» أقدم تلك المصطلحات الخمسة، وهو مصطلح تركيبي ينسب الآداب إلى اللغة المكتوب بها، ومع ذلك فإنه يثير إشكالية هامة: حيث أنه لا يضم وحدة لها هوية ما، بل وحدات متنافرة واشتات متفرقة، فالآداب العبري ليس له تقاليد أدبية خاصة به ومستمرة، اللهم إلا تقاليد العهد القديم الذي يستعيد الأدباء أساليبه في بعض الأحيان. وربما يرجع ذلك إلى اختلاف المكونات الحضارية التي ساهمت في إفراز النصوص العبرية. فبالنسبة للمكونات الجنسية أثبتت الدراسات الأنثروبولوجية أنه لا توجد سحنة بعينها يمكن أن تنطبق على كل اليهود، مما ينفي القول الشائع عن أن اليهود يشكلون وحدة إثنية نقية تماماً، فلم ينتشر الدين اليهودي عن طريق الوراثة فقط بل كذلك عن طريق التهود والزواج المختلط بين اليهود وغيرهم. وبالنسبة للمكونات المكانية لا توجد حدود جغرافية للآداب العبري، فقد انتقل من الأندلس الإسلامية إلى شرق أوروبا ثم إلى فلسطين. أما المكونات الزمنية فإن التاريخ اليهودي أشبه بسلسلة حلقاتها منفصلة. وعلى سبيل المثال لا توجد لغة عبرية واحدة، إن عبرية الكتاب المقدس تختلف عن

الآداب العبري مدخل إلى إشكاليات المصطلح

عبرية الأنلس (عبرية عربية) كما يختلف الإثنان عن العبرية الحديثة (عبرية أوروبية). وبين كل لغة وأخرى من تلك اللغات العبرية الثلاث) فترة موات لا تُسمع فيه اللغة العبرية إلا داخل جدران الهياكل اليهودية. حيث لم يكن يعرفها سوى الحاخامات وبعض اليهود من نوى الثقافة الدينية العميقة، لذا لا نستطيع أن نطبق قوانين التطور اللغوي على تلك اللغات العبرية الثلاث التي لا تربطها حركة تطور طبيعي، بل حركة طفرة قسرية. وإذا كان الأدب يتغير بتغير اللغة المكتوب بها فإنه لا يوجد أدب عبري واحد. وبالنسبة للغة العبرية القديمة فلم تُكتب بها سوى الكتب المقدسة وبعض التراتيل الدينية التي لا تنتهي إلى فن الشعر^(١). ولا يوجد لدينا نص مكتوب بتلك اللغة يمكن أن نعتبره نصاً أدبياً، ولم تنتج اللغة العبرية أدباً إلا بعد اصطدام اليهود بالأدب العربية ثم الأوروبية، فكتبوا أدباً على نمط تلك الأدب العربية والأوروبية.

وحتى إذا قصرنا البحث على الأدب المكتوب باللغة العبرية الحديثة، فسوف نجد أن السمة الوحيدة التي تميز بها هذا الأدب هي عدم التجانس. فالأدب العبري الحديث يعبر عن مجموعة هويات مختلفة بل متصارعة في أغلب الأحيان، صراعاً مصيرياً. ونستطيع أن نقسم هذه الهويات إلى نوعين أساسيين، هما هويات الدياسبورا (الشتات) والهويات الإسرائيلية.

أولاً: هويات الدياسبورا:

يقول ديورانت : «أدى العداء الديني (بين المسيحيين واليهود) إلى فصل عصرى جاء في أول الأمر طوعاً، ثم بات قسراً فيما بعد، حيث تمثل في إنشاء

أول حي يهودى في سنة ١٥١٦، وأبرز هذا الفصل العنصرى الاختلاف في اللباس وطرق الحياة والملامح والصلاة والكلام. وشجع هذا التباين على عدم الثقة والخوف المتبادل بين الطرفين. وولد هذا الخوف الكراهية»^(٢). وقد شجعت الإقطاعية (التشكيلة الاجتماعية/ الاقتصادية السائدة في أوروبا آنذاك) هذا الفصل العنصرى؛ فالتشكيلة الإقطاعية تقوم أساساً على فصل الطبقات والفئات المختلفة داخل المجتمع الواحد. ومنذ القرن السادس عشر (عصر الاكتشافات الجغرافية والنهضة العلمية) بدأت التشكيلة الإقطاعية تتحلل، وتتكون في قلبها عناصر الرأسمالية، وبخلت أوروبا مرحلة انتقالية شهدت بروز حركات التنوير والفلسفات العقلية التي أتت ثمارها في تشكيلة الرأسمالية المحلية. وهى تشكيلة اتسمت بالسياسة العلمانية والاقتصاد الشمولى الذى يستوعب كل ظواهر المجتمع حتى يمكن استثمار كافة ثرواته الطبيعية والبشرية من أجل توحيد السوق القومية، وكان ذلك يتطلب «تحقيق الاندماج الاقتصادى والحضارى لكل أعضاء المجتمع، بما فى ذلك الأقليات، داخل منظومة اقتصادية/ حضارية واحدة»^(٣). وكان على اليهود أن يفتاروا بين الاندماج فى المجتمعات التي يعيشون فيها أو الهجرة منها. ولقد ساهم الفكر القومى (الذى انتشر فى أوروبا أواخر القرن الثامن عشر) بدور كبير فى تعقيد المسألة اليهودية؛ إذ سعى كل مجتمع إلى تكوين وحدة عرقية/ دينية، والتخلص من الأقليات التي تقع على هامش تلك الوحدة.

وسط كل هذه الظروف ظهر الأدب العبري الحديث، وقد كان موجهاً - بحكم اللغة - إلى اليهود فقط (رغم أن

ومن أهم هؤلاء الأدباء في أوكرانيا الشاعر «اسحاق دوف ليفنسون» (١٧٨٨: ١٨٦٠)، وفي ليتوانيا الشاعر «مريخاي آهارون جيفزيرج» (١٧٩٦: ١٨٤٦).

٢ - هوية محبة صهيون: سُميت هذه الحركة بعنوان الرواية العبرية الشهيرة (محبة صهيون) للروائي «إبراهيم سابو» (١٨٠٨: ١٨٦٨). وتعتبر هذه الحركة امتداداً لحركة الهسكالاه، وقد أضيفت إليها بعض الأفكار ذات الطابع القومى التى مهدت للحركة القومية.

فإذا كانت حركة الهسكالاه قد سعت إلى علنية اليهود، فإن حركة محبة صهيون قد سعت إلى علنية اليهودية نفسها، وذلك عن طريق ربط النفس الدينى اليهودى بمصره وبيئته، وخلع القداسة عن المقدسات اليهودية، حتى يمكن فى النهاية التوفيق بين إحياء الثقافة اليهودية فى قالبها المحدود من جهة، وبين الاندماج فى الحضارة الأوروبية العلمانية، من جهة أخرى، أى بين القومية اليهودية وحركة الهسكالاه. وقد عبر الشاعر «يهودا ليف جورون» (١٨٢٠ - ١٨٩٢) عن هذه الفكرة التوفيقية فى مقولاته الشهيرة التى أصبحت شعاراً لحركة الهسكالاه عامة «كن يهودياً فى بيتك ومواطناً خارج بيتك». وقد ظل هذا الأدب خاضعاً لاسلوب «المليتسا» وإن تميز بالعودة إلى فترات المجد فى الماضى اليهودى، وإظهارها فى صورة المثالية تجنباً لوصف الحياة المعاصرة والكالحة والفقيرة»^(٩)

٣ - الهوية القومية: تعتبر تطبيقاً لفكرة نيتشه «السيور مان» على اليهود. وتتمثل هذه الهوية حركة «العودة إلى صهيون» التى ظهرت تحت تأثير أفكار الكاتب «ميريس سمولنسكين» (١٨٤٢: ١٨٨٥) الذى

أحدًا من اليهود لم يكن يستطيع أن يتحدث باللغة العبرية، وكان كل ما يعرفه اليهود من العبرية هو القدر الذى يسمح لهم بقرأة العهد القديم)، لذلك لم تكن وظيفة ذلك الأدب تحديد الخيار اليهودى أو إعلانه بل توجيه اليهود إلى خيار بعينه. وبالطبع فإن هذا الخيار ليس هو الاندماج الكامل، وإلا لكتب هذا الأدب بلغة أوروبية حديثة. والأدب العبرى الحديث - فى عمومهِ - ليس أدباً دينياً، رغم أن اليهود يهتمون استخدام اللغة العبرية فى غير الشئون الدينية. لذا فإن هذا الأدب لا يمثل اليهودية باعتبارها شريعة بل ثقافة مميزة لليهود داخل المجتمعات الأوروبية، حتى لو اندمجوا فيها، فإن الاندماج الحضارى والوحدة الوطنية لا ينفيان التعدد العنصرى أو التمايز الثقافى خاصة فى المجتمعات الديمقراطية والعلمانية. هذه هى الظروف التى ولد فيها الأدب العبرى الحديث، لكنه سرعان ما غيراً أهدافه وهويته، التى نرصد فيها:

١ - هوية الهسكالاه (التنوير): تميزت نصوصها الأدبية بأسلوب «المليتسا» وهو عبارة عن مجمل وعبارات مقتبسة من العهد القديم بطريقة فنية تتناسب الأفكار التى يريد الكاتب التعبير عنها»^(١٠) وهى فى مجملها أفكار علمانية تنادى بفصل الدين اليهودى عن القومية اليهودية، وذلك حتى يمكن تحرير اليهود من عزلةهم، والتصالح مع الحضارة الأوروبية بكافة مظاهرها مع الاحتفاظ بالثقافة اليهودية باعتبارها ثقافة دينية مستقلة، وقد صور أدباء حركة الهسكالاه الواقع البشع للحياة اليهودية فى الجيتو (مناطق استيطان اليهود فى أوروبا)، وذلك لحث اليهود على الخروج منه والمشاركة فى حركة بناء المجتمعات التى يعيشون فيها.

وأن حركة الهسكالا فشلت في تحقيق أغراضها، وأن اليهود لم يبق لهم إلا التمسك بمعالم قوميتهم. وهكذا تحول الدين اليهودي إلى مجرد تراث يضم الحركة القومية. وقد عبر أدب هذه الحركة عن الاضطهاد والمذابح التي تعرض لها اليهود في شتاتهم خارج فلسطين.

وكانت لغة هذا الأدب الذي سُمي «أدب النكبة» عبرية أصيلة متطورة، غير متأثرة كثيراً باللغات الأجنبية.

٤ - الهوية الصهيونية: تعتبر بلورة للفكر القومي (العودة إلى صهيون)، حيث تحول هذا الفكر إلى أيديولوجيا علمانية شمولية. وقد انقسم الأدباء الصهاينة إلى فريقين، أولهما أنصار الصهيونية السياسية؛ وتدير نصوصهم الأدبية حول مجموعة من الأفكار المجردة التي تبرر هجرة اليهود إلى فلسطين وإقامة دولة لهم فيها. وأهم هذه الأفكار: نقاء اليهود الجنسي، واضطهاد العالم لهم، وحقوقهم التاريخية في فلسطين. وتنتمي هذه النصوص إلى أدب النكبة، حيث تعتبر نصوصاً رومانسية تبرز المثلى عاطفياً وتستدر شفقتهم. وهي تخدم أهداف المنظمة الصهيونية من خلال القيام بوظيفتين سياسيتين: الأولى استنزاف واقع الشتات اليهودي بالسفرية منه، وذلك من أجل تحريك. فيقدم «حاييم نحمان بياليك» (١٨٧٣ : ١٩٣٤) في قصيدته (أين) صورة كاريكاتيرية لليهود الجيتو:

كثير غادر القري. يساق صاعداً وبطيلاً.

يسير والمصا فرقه، ضخم الجثة. فقيل
الخطيئة.

صليلاً. متحسلاً وساكناً. هو هو رغم تقلبات
الزمن.

في أيام البرد المشحونة بالنزق، وفي أيام
القيظ اللطيفة.

يخطو متكدراً، ويجر عربة حياته الزائفة
والمحزنة بأعجار نضنية، في دروبه كثيفة
الوصل.

وفي طرق عميقة الرمال، حيث الضباب ينسج
غيراً.

تفرد العصا رقبته، ويحرث الفلق جبينه.
عيناه بمران من أسمر. ذاهلتان، عديمتا
الألصق. (٦)

أما الوظيفة السياسية الأخرى التي قام بها أدباء
الصهيونية السياسية فهي توجيه ذلك الواقع (الذي
يستقرونه) نحو الهجرة إلى فلسطين على أنها واحدة
السلام والجنة الموعودة. يقول «بياليك» في قصيدته
(إلى العصفور):

سلام عليك أيتها العصفورة الوردية
لمردتك من أراضي الدن، إلى نافذتي.

إلى صرلك المذبة كم اشتاقتك نفسي
منذ أن تركت سكنتي في الشتاء،

هل حملت لي سلاسل من الحزن في
صبيحة.

من أحزن القربين البعدين؟

أه. إنهم سعداء! هل يمرنون

أننى أعانى. أم. أعانى ألدأ؟

ترنم عصفور من بمعزات أرضي.

الربيع فيها مزدهر دوماً

.....

ترنم معصورتين عن أرض عرفة فيها
أبائن الحياة والموت؛

.....

من يمنحنى جناهاً لأطير إلى أرض
نبتت فيها أشجار اللوز والنخيل؛

.....

وأنا ماذا أروي لك يا معصورتى الخالية،
أى شئ، نتظن أن نسمي شئ؟
من أنهار أرض باردة لن نسمي ترانيم
بل سرديات ونحيباً فقط. (٧)

.....

التي همرات النار من على مذبحك بعيداً،
أيها البني

أتركها للأجلاف -

دعها لهم ، يشبون عليها شراهم ويغفلون
قدرهم

ويدفنون أنفسهم .

وأطرر أنت من قلبك الربيع .

.....

لِمَ تخشى الموت - ولساكنه هائم على
أكتافنا.

وبشفافنا لجانه ؟!

وبهيحة البهت على الشفاء، وبالأهارج
الضامكة

نتجه نحو القبر (٨)

أما الفريق الثاني فيمثله أنصار الصهيونية الروحية،
الذين يرون أن الفكر القومي فكر مغلق على جماعته لكنه
عندما يتحول إلى أيديولوجيا لا بد وأن ينفتح على
الخارج، فيكون للبشرية نصيب فيه، ويستوعب ثقافة
العصر حتى يضمن له دوراً فيها . وقد تكفل الفيلسوف
الصهيوني « أحمد هاجم » (١٨٥٦ : ١٩٢٧) بفتح
الفكر القومي اليهودي المغلق، أى بتفسيره تفسيراً
إنسانياً مثالياً، فيفسر مقولة إن (اليهود شعب الله
المختار) بأن الله قد اختارهم من أجل تحقيق العدالة
فى العالم، حيث يصبح اليهودي نموذجاً تحتضنه
البشرية، وهاجم، رائد الصهيونية الروحية التي كانت
ترى أن إقامة الدولة اليهودية تتم عن طريق «توفير المناخ
النفسي بين اليهود أولاً، وتقوية وعيهم القومي بحيث

وصفة « الدافئة » - التي يصف بها الشاعر أرض
فلسطين - كتكسب دلالة هامة إذا ربطناها بحياة الشاعر
فى أوكرانيا (وهى منطقة باردة)، فهى عندئذ تدل على
مطلب حيوي تجاوز الاحتياج الذهني إلى احتياج آخر
تتعطش إليه كل أعضاء الجسد، أما البرودة فتصبح
رمزاً لحماية الجمود التي يحياها يهود الدياسبورا .

والحقيقة أن أدباء الصهيونية السياسية لم يكتفوا
بخدمة أهداف المنظمة الصهيونية، بل قاموا - فى بعض
الأحيان - بتوجيه المنظمة نفسها . فعندما وافق المؤتمر
الصهيوني السادس على المشروع الذى قدمت للحكومة
البريطانية بإنشاء الوطن القومي لليهود فى شرق
أفريقيا (أوغنده)، أصابت خيبة الأمل « مباليك » وكتب
قصيدته (قوله) عن نبي يهدم مذبحه بعد أن أعرض
الشعب عن سماع وعظه .

أعمال بعضهم محتفظة بطابعها كما لو ظلوا مقيمين في قراهم بيواندا أو روسيا^(١٠) . لقد كان من المتوقع بعد قيام دولة إسرائيل أن تتوحد الهويات اليهودية المختلفة في الهوية الإسرائيلية؛ لكن ذلك لم يحدث، فحتى الآن لا يوجد فن إسرائيلي بل فنانون إسرائيليون، تختلف طرقهم في الإبداع الفني باختلاف التشكيلات العنصرية التي اتوا منها .

وسنحاول - هنا - أن نضرب أمثلة لبعض الهويات المختلفة التي عبر عنها الأدب العبري الحديث في إسرائيل:

١ - هوية الإشتكنازيم (اليهود الغربيون) : في سنة ١٩٢٤ هاجر الشاعر «أوري تسفي جرينبرج» إلى فلسطين ، وقد حمل معه من موطن رأسه (النفساء) عقدة الشعور بالاضطهاد، تلك العقدة التي لم يتخلص منها أبداً، والتي فرضت المذابيح المصادية للسامية موضوعاً رئيسياً في شعره. وفي مقابل جرينبرج نجد يهودا عميحاى الذى تؤكد روايته (ليس من الآن .. ليس من هناك) أن العقلية اليهودية عقلية تأمرية منعورة. تضع نفسها دائماً موضع الدفاع، وتخلق عدوها عندما لا يكون هناك عدو حقيقي؛ فبطل الرواية ينطلق في شوارع ألمانيا الغربية باحثاً عن الضابط النازى الذى قتل حبيبته، ويظل البطل هاتماً في الشوارع دون أن يلتفت إليه أحد من السائرون بنظرة كراهية أو ود، ودون أن يعرف اسم الشخص الذى يبحث عنه وهكذا لا يعثر عليه أبداً^(١١) .

فإذا كانت قصائد جرينبرج تمكس عقلاً جمعياً مريضاً فإن عميحاى يمثل دور الطبيب، إنها

يتحررون روحياً ويستطيعون مسايرة تطور العصر في الحداثة التي تملأها روح اليهودية وشخصيتها ، ثم تأتي بعد ذلك الدولة^(١٢) فالدولة اليهودية ليست غاية، فهي لن تكون ملجأ يهاجر إليه اليهود، بل ستكون مركزاً ثقافياً وروحياً لليهودية، أى أنها مجرد وسيلة لإحياء الثقافة الروحية اليهودية وتطوير وعى اليهود. لذلك فقد عارض هاعم الصهيونية السياسية، لأنها لاتحرر اليهود بل تخرجهم من جيتو صغير إلى كبير (دولة إسرائيل)، وتستغلهم لبناء دولة صغيرة تخدم أغراض الدول الكبرى . وقد ظهر في روسيا (موطن هاعم) ثلاثة روائيين تأثروا بالفكر «هاعم» ، هم ميخايل يوسف بيرديشفسكى (١٨٦٥ : ١٩٢١) و «جرشون شوفمان» (١٨٨٠ : ؟) و «يوسف حايم برنار » (١٨٨١ : ١٩٢١) . وقد كان لهم أسلوب أدبي متميز ومتشابه إلى حد ما ، مما جعل النقاد يصنفونهم على أساس أنهم يشكلون مدرسة أدبية متميزة بل وحيدة . في تاريخ الأدب العبري الحديث، رغم أنهم لم يستطيعوا التخلص من الرومانسية المسيطرة على الأدب العبري آنذاك، إلا أنهم تميزوا بعدة سمات أسلوبية خاصة : منها الذاتية واللغة الشفافة المكثفة والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة والوصف الخارجى الذى يعكس توترات داخلية بين عوالم الأحلام والواقع المصطب، أو بين الأنا والنحن والآخرين .

ثانياً : الهويات الإسرائيلية :

يرى الناقد الفرنسى « بيير ويستافنى » أن الفنانين اليهود الذين هاجروا إلى إسرائيل « ينتجون كما لو كانوا قد هاجروا إلى باريس أو نيويورك؛ في حين تظل



يهودا عميحاي

فجاء أسلوبه جافاً،
مما يحدّث الرأي
الشائع عنه أنه يمثل
القصاص الشعبي
اليهودي . فرغم أنه
استوحى في قصصه
كثيراً من الحكايات
الشعبية المنتشرة في
الجيئو البولندي، إلا
أن أسلوبه الأدبي بعيد

كل البعد عن حيوية الأدب الشعبي ..

ويرى بعض النقاد أن « عجئون » وحده يمثل تياراً
دينيّاً في الأدب العبري الحديث. فإقنايم دحب الله
والثورة وأرض إسرائيل، تتردّد في كل أعماله التي
تصور صراعاً روحياً ينتهي دائماً بالعودة إلى الإيمان،
فالإيمان عنده هو طريق الخلاص، أي أنه مطلب ديني
ويبدو أن اهتمام عجئون بالتراث الديني اليهودي كان
اهتماماً أدبيّاً قوياً ولم يكن اهتماماً دينيّاً؛ والدليل على
ذلك أن البطل في معظم قصصه يهودي علماني، والراوي
يسخر من اليهود المتدينين، لقد حرص عجئون على أن
يكون لأدبه هوية يهودية، ففاده حرصه هذا إلى الانتماء
عن واقع ووضعه باعتباره أدبياً إسرائيلياً، فقد كتب
كثيراً عن إسرائيل كأحد خطوط لوحة الدياسبوراء،
حتى أن لجنة جائزة نوبل قالت عن قصصه «إنها تقدم
التراث الثقافي اليهودي»، ولم تقل «إنها تعبر عن المجتمع
الإسرائيلي»، شعجئون كتب عن صورة فلسطين
باعتبارها حلماً يهودياً ومنحاً صهيونياً، لكنه لم يكتب عن
فلسطين باعتبارها حقيقة واقعة، رغم أنه عاش فيها
واحداً وستين عاماً؛



ناتان يوناتان

متناقضان لكن داخل
إطار هوية واحدة،
هوية من يعيش
بجسده داخل حدود
دولة إسرائيل بينما
تجرى أفكاره مع مياه
نهر الراين . فقد ظل
الأديب الإشكنازي
يمر عن هوية

الدياسبوراً دون أن

يؤثر فيه المجتمع الإسرائيلي الجديد الذي انتقل إليه .
هكذا ظل جرينبيرج حتى مات سنة ١٩٨٢ ، أما
عميحاي فقد تطورت أعماله منذ منتصف الستينيات
لتستوعب قضايا خاصة ببنية المجتمع الإسرائيلي
وعلاقة اليهود بالعرب داخل إسرائيل وخارجها، هذا
على مستوى المضمون أما بالنسبة لأسلوبه فلم يطرأ عليه
أي تطور ملحوظ، فمازالت تركيبة الجملة العبرية عنده
أقرب إلى تراكيب اللغات الهندو- أوروبية منها إلى
التراكيب السامية . هذا غير التعبيرات الأوربية التي
تتضمنها أعماله، فهو يصف يهود أوروبا بتعبير
مترجم عن الإنجليزية حرفياً هو (Second - hand)
(١٢) . كما يشير النقاد الإسرائيليون إلى تأثره
بالشعراء الأوروبيين خاصة « ويلكه وأوبن » (١٣)
أما الأديب الإسرائيلي الوحيد الحائز على جائزة
نوبل « شموئيل يوسف عجئون » (١٨٨٨ : ١٩٧٠)
فقد كان يحاول أن يضيف على قصصه طابعاً يهودياً
بأن يحاكي أساليب القص التي سارت عليها أساطير
العهد القديم والتلمود وكتب الحسيدية (حركة دينية
ظهرت في القرن الثامن عشر بين يهود بولندا وروسيا):

٢ - هوية السفارديم (اليهود الشرقيون): روجت الدعاية الصهيونية الموجهة إلى السفارديم أن دولة إسرائيل لن تكون فقط مكاناً يجمع اليهود، بل هي كذلك مركز للحضارة الأوروبية الحديثة في الشرق الأوسط وهي بذلك تخدم العرب أنفسهم، حيث تتلقح حضارياً من الانفتاح على ثقافة سلفية إلى الانفتاح على ثقافات عالمية حديثة. ويعد قيام دولة إسرائيل عانى السفارديم من العنصرية الإسرائيلية التي تفضل الإشتكازيم لأنهم يثلثون الحضارة الحديثة، بينما لم يثقت السفارديم إلى جانب آخر من العنصرية الإسرائيلية، وهو جانب لا يخصهم، لأنه يميز بين العرب باعتبارهم (جوييم) أغيار وبين اليهود عامة باعتبارهم شعب الله المختار.

وقد لاحظ الكاتب الفلسطيني «أحمد عمر شاهين» أن الأدباء السفارديم يظهرون في أعمالهم كراهية ورفضاً للعرب أشد من اليهود الغربيين. وهو يستشهد بالأدباء الإسرائيليين «سامي ميخائيل» (من أصل عراقي) الذي قال: «في اللحظة التي تصبح فيها إسرائيل مجرد دولة ديمقراطية، ساكون مستعداً للخلع عن امتعتي وإعطائها أي عربي وأنتقل من هنا على الفور، إني أفضل العيش في دولة ديمقراطية ترعى كافة مواطنيها في منطقة أخرى وليس في هذه المنطقة المصابة بالجنون»^(١٤).

ورواية (فيكتوريا) (١٩٩٣) لسامي ميخائيل تشترك مع رواية (مطير المطير) (١٩٩٣) لإيلي عمير (أديب إسرائيلي من أصل عراقي أيضاً) في تصوير حياة اليهود بالعراق في الأربعينيات والخمسينيات، وتضمين مظاهرات سنة ١٩٤١ المعادية للجالية اليهودية حتى تبدو كأنها حالة هستيريا اجتاحت الرأي العام. فتركز

الروايتان على الأوضاع الاجتماعية التي سادت العراق «من الفقر المدقع إلى الغنى السفيه، ومن العلاقات غير المتكافئة بين الأغلبية والأقلية، وبين الرجال والنساء، وقبل كل شيء بين اليهود وغير اليهود، وبين اليهود وأنفسهم كذلك»^(١٥) وتطور الفصول الأخيرة للروايتين في إسرائيل حيث يبدأ صراع السفارديم مع حقائق الحياة الجديدة هناك^(١٦). والشخصيات العربية التي صورتها الروايتان مسخ من شخصيات «الف ليلة وليلة» القدرية الهوائية الخائنة، والمتخلفة التي تعادى من يساعدها على فهم الحقائق المتغيرة.

أما الأدباء الإسرائيليون الذين كتبوا عن طفولتهم في مصر، فإن الناقدة الإسرائيلية «نوريت جوهرين» تستخدم تشبيه «الفصل الذهبي» للإشارة إلى «التناقض الذي عاشه هؤلاء الأدباء، فمن جهة كانت حياتهم مريحة، مرفهة وممتعة بكل ما فيها من بذخ ورفاه عائلي يفتقدان الثقة والأمن؛ ومن جهة ثانية: هناك كونهم أقلية يهودية في بلاد عربية مع معاناتهم من تقاليد الأسرة الشرقية النموذجية التي يسيطر الأب من خلالها على الأسرة، والتي تضغط على أبنائها وعلى الأخص بناتها، وتحاول خنق المبادرات الذاتية والانتصارات»^(١٧).

فالروائي الإسرائيلي «إسحاق جوهرم - جون» ولد في منطقة «سبورتنج» بالإسكندرية سنة ١٩٤١ ثم انتقل إلى إسرائيل سنة ١٩٥٢. وفي إبان توقيع معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل، زار الإسكندرية وسجل ذكرياته عنها في رواية «صيف أسكنفراشي» (١٩٧٨) التي تدور أحداثها في عالم سباق الخيل بنادي سبورتنج حيث يتنافس «دافيد» ابن العائلة اليهودية الموسرة

اليهود الأشكناز من مختلف دول شرق أوروبا بعملية تحويل اليهود العرب إلى مواطنين غربيين، وعزلهم عن مجتمعهم^(٧٠). ماجعلهم يشعرون بتفوقهم الحضاري على العرب المتخلفين الذين لم يستوعبوا الحضارة الحديثة بعد.

- أصبح اليهود العرب موضع رغبة على المستويين الشمي والرسى، وذلك فى أعقاب هزيمة العرب فى حرب ٤٨، ونمو التيارات الوطنية التى أدركت خطورة الفكر الصهيونى. وقد استغلت إسرائيل هذا الشعور بالرغبة، فدفرت بعض الأعمال الإرهابية فى مناطق تجمع اليهود العرب لإثارة ذعرهم ودفهم نحو الهجرة إلى إسرائيل.

- طردت الحكومات العربية فى الشرق الأوسط مواطنيها اليهود إبان نكسة ٦٧.

- تعتمد الحكومة الإسرائيلية تصعيد حدة الخلافات بين السفارديم والعرب خاصة فى المجال الاقتصادى، إذ أنهما يتنافسان على الأعمال الرخيصة فى إسرائيل^(٧١).
- رغبة السفارديم فى نفي انتمائهم للعرب أعداء الدولة، وتأكيد عدم انفصال هويتهم عن الهوية الإسرائيلية التى تحكم إسرائيل.

- يرى الكاتب المصرى «على سالم»: أن سبب كراهية السفارديم للعرب هو أن السفارديم أنفسهم عرب، ويتساءل: «هل ترى على الأرض من هو أكثر قسوة على العربى من العربى؟»^(٧٢)

٣ - هوية الصباريم (اليهود المولودين فى فلسطين): يستعير الأدب الإشكنازى الأساليب التعبيرية للأدب

والتعرونى، العربى الهمجى الذى تبتته زوجة القنصل البريطانى؛ والمؤلف يفرض المنافسة هنا على أنها مسألة حياة أو موت، ومع ذلك لم يروى تبتتها. إلا أن ثمة موقفاً يعرضه المؤلف بطريقة «الغلاش باك» على أنه نتيجة تلك المنافسة. فى هذا الموقف نكتشف أن والد «داقيد» قد فشل فى أن يصبح نجم سباق، لذا فهو يحاول تحقيق طمرحاته عن طريق ابنه. كما نكتشف أن هذا الأب كان مسلماً تهود وذهب إلى الحاخام يطلب بركته كي يتزوج من فتاة أحلامه اليهودية. هنا تبدو المنافسة فى سباق الخيل مادلاً موضوعياً للصراع بين الشمين.

وقد تناول المؤلف مظاهر وضعية على أنها جزء من الواقع اليومى المصرى؛ اعتقاداً منه أنها كانت السبب فى هجرة اليهود المصريين إلى إسرائيل.^(٧٣)

لقد اندمج السفارديم فى مجتمعاتهم ولم يواجهوا أية اضطهادات أو مذابح كذلك التى تعرض لها الإشكنازيم، فلماذا هذه الكراهية التى يكنها السفارديم للعرب؟ لا نستطيع أن نجزم بوجود دافع محدد وراء هذه الظاهرة، لكن يمكننا على أية حال أن نرصد بعض الآراء والتصورات التى قد تفسرها:

- استعلاء اليهود عامة على البشرية كلها، وذلك لشعورهم بالتميز العرقى باعتبارهم (شعب الله المختار).

- منذ بداية اتصال العرب بالحضارة الأوروبية الحديثة، سارع اليهود العرب إلى اقتباس مظاهر تلك الحضارة^(٧٤) والارتباط بالانكليات الأجنبية التى كانت تتمتع بامتيازات عديدة فى البلاد العربية. «وعجل تغف



عاموس عز

والروس، وعبارة من اللغة البولندية والروسية والميش^(٢٤) و «عوز» أديب اشتراكي يعيش في كيوتو مخلصاً. وهو عضو في لجنة السلام الفلسطينية. إسرائيل منذ سنة ١٩٦٨، ويعتبره النقاب امتداداً لمدرسة الأدباء أنصار الصهيونية الروحية، ويقارنون بينه وبين «يوسف حاييم برنار». والحقيقة أن الأدبيين يتفقان في الجول الاشتراكية والدعوة إلى السلام مع العرب واستخدام اللغة الشعرية في النص، كما أن أبطالهما يعانون من الاغتراب والإحباط الذين اعتبرهما برنار ظاهرة قومية عامة وعالجها معالجة رومانسية جعلت أبطاله لا يبدون بشراً مشغولين في الواقع، بل يتسامون فوقه، أما «عوز» فقد تناولها بأسلوب واقعي على أنها ظاهرة إنسانية شخصية، وذلك من خلال ربطها بالواقع اليومي الحسي للبطل الذي لا تشغله الغيبات أو القضايا الكبرى.

٤ - الهوية العربية: ذكر الشاعر الفلسطيني «محمود درويش»، أنه في فترة مرافقته كتب قصائد غزلية باللغة العبرية^(٢٥) لكنه لم ينشرها. أما الروائي الفلسطيني «أنطون شماس»، فقد نشر روايته العبرية (أرابيسك) فمجرأ بذلك إشكالاً حول تصنيف النصوص للعبرية التي كتبها أدباء عرب غير يهود، فهم لا يحملون عبء الوعي اليهودي، لذا فقد هدموا التصور السائد عن اللغة العبرية باعتبارها وعاءاً للثقافة اليهودية^(٢٦) فاللغة رغم دورها البارز في تشكيل جماليات النص الأدبي، إلا أنها قد تكون محايدة بالنسبة للوعي الذي تحمله.

الأدبي الحديث، بينما يستعيد السفارييم أجواء التراث العربي (خاصة ألف ليلة وليلة) أو يقلدون الإشكنازيم في استعارة أساليب الأدب الأوروبي. أما الصباريم فقد واجهتهم مشكلة الأصل، وطرحوا لها حلين: الحل الأول أن يكون إنتاجهم الأدبي امتداداً لأدب الدياسبورا، والحل الآخر أن يكون لهم أدب مستقل يعبر عن تفاعلات البنى الداخلية للمجتمع الإسرائيلي وتطوراتها.

ومن الأدباء الذين اختاروا الحل الأول الشاعر «عوديت بليد» فهو مولود في إسرائيل سنة ١٩٥٠، إلا أن المطالع على قصائده يعتقد أنه عاش طفولته وشبابه في ألمانيا النازية. إذ أن قصائده تنتمي إلى أدب النكبة الذي ساد في مرحلة القومية وصهيونية الدياسبورا، فقد صور الاضطهاد والمذابح التي تعرض لها اليهود في أوروبا. ومن الملاحظ أن العزف على أوتار الضوف يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبحث عن الهوية المفقودة، وبالسعى لتأكيد تماسك الاجتماعي وتنمية المواطنة حول نواة الاضطهاد^(٢٧)

أما الروائي «عاموس عز» فقد اختار أن يكون أديباً إسرائيلياً، فرواياته تتناول المشاكل الحياتية اليومية للإسرائيليين الذين يشعرون بالخوف والذنب تجاه الفلسطينيين، كما يعانون من الاغتراب والإحباطات والصراعات الاجتماعية والنفسية. وتعكس اللغة العبرية في رواياته الخفيات اللغوية المتنوعة لأبطاله الذين يمثلون مجموعات قومية ولغوية مختلفة، فنجد الألمان والعرب

ثمة هوية أخرى عبّر عنها الأدب العبري الحديث، هي الهوية الدرزية، التي رغم تميزها إلا أنها تنتمي إلى الهوية العربية. فقد كشفت الرواية العبرية (يوميات فتاة درزية) للدبيب «مصباح حلبي» عن كثير من التفاصيل التي كانت تعد غاية في السرية بالنسبة للثقافة الدرزية، كما تناولت موضوعات الحب والجنس والخيانة، وهي موضوعات محظورة مناقشتها عند الدرزي. أما الأديب الذي أثار أعماله قضية انتماء الدرزي فهو الأديب «سليمان ناطور»، فروايته (انت القاتل إيها الشيخ) (١٩٧٦) تدور أحداثها حول شاب درزي يخدم في الجيش الإسرائيلي، يقتل نمسيبه السوري في حرب ١٩٧٣^(٢٧).

إن السؤال الذي يفرض نفسه الآن هو: هل يعني التعدد ثراء أم عدم تميز؟ يبدو السؤال في عموميه مغالطاً، فتعدد الرؤى حول بديهيات ثابتة يعد ثراءً، أما الجمع بين رؤى لا تربطها مسلمات أساسية، ولا تدور

الهوامش:

١. البعض يعتبر هذه التراثات نظماً رغم أن الباحثين لم يتفقوا حتى الآن على قواعد محددة يقوم عليها وزن تلك التراثات.
٢. ول ديورانت: قصة الحضارة. الجزء الخامس من المجلد السادس (الإصلاح الديني). ت: محمد علي أبو نيرة. القاهرة. جامعة الدول العربية. ١٩٧٢. ص ١٤٣.
٣. د. عبد الوهاب المسيري: الأيديولوجيا الصهيونية. القسم الأول - سلسلة «عالم المعرفة» - الكويت. ديسمبر ١٩٨٢. ص ٥٦.
٤. محمد عبد الصمد زعيمة: بياليك شاعراً رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الآداب - جامعة القاهرة سنة ١٩٧٠. ص ٢٨.
٥. د. رشاد الشامي: لمحات من الأدب العبري الحديث مع نماذج مترجمة. مكتبة سعيد وأخت - القاهرة. ١٩٧٨. ص ٥٢.
٦. حاييم نعمان بياليك: كل أشعار ح. ن. بياليك. دار النشر «مغير» - تل أبيب - طبعة ثانية - ١٩٦٦. ص ٢٤١ (بالعبرية).
٧. المرجع السابق. ص ٩، ١٠، ١١.

٨. المرجع السابق، ص ١٧٢، ١٧٤.
٩. د. عبد الوهاب المسيري، الأيديولوجيا الصهيونية، القسم الأول، ص ٢٠٨.
١٠. Pierre Restany: Israel n, a Pas encore son art Juif, le magzin LES ARTS Numero 927 - Paris - 17 Se - Ptembre 1963.
- نقلًا عن - سعد الخادم، «الفن والاستعمار الصهيوني»، سلسلة المكتبة الثقافية، عدد ٢٩٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٤.
١١. معين سميسو، نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧٠، ص ٧١ : ٧٦.
١٢. يهودا عيمحاي - قصائد اورشليم، دار النشر «شوقن» بالقس وتل أبيب - ١٩٨٧، ص ١٤٦ (بالعبرية).
١٣. The Modern Hebrew Poem, Burnshow, T. Carmi, and Ezra Spicheandler(editors). Schochen Books - NEW YORK. Third Printing 1974, P. 160
١٤. أحمد عمر شاهين: نظرة الأدب الصهيوني إلى العربي الفلسطيني، مجلة «القاهرة» - عدد ١٣٩ - القاهرة - يونيو ١٩٩٤.
١٥. مجلة «قوس قزح» - عدد ٣٧، مركز الإعلام الإسرائيلي - القدس - يناير ١٩٩٣، ص ١
١٦. مجلة «قوس قزح» - عدد ٤٠ / ٣٩ - مركز الإعلام الإسرائيلي - القدس - مارس/ أبريل ١٩٩٣.
١٧. نوريت جوفغرفين: مصر في الأدب العبري في الأجيال المتأخرة، مجلة «أريئيل» - مركز الإعلام الإسرائيلي - القدس - صيف ١٩٩٣، ص ٢٢.
١٨. المرجع السابق، ص ٤٧، ٤٨.
١٩. أشار الروائي المصري الكبير «نجيب محفوظ» إلى تلك الظاهرة في روايته (زقاق المدق) حيث عبّر عن «حميدة» في تقليد جاراتها اليهوديات اللاتي يتبعن تطورات الموضة ويخفن أساليب الزينة الأوروبية.
٢٠. د. عبد الوهاب المسيري، الأيديولوجيا الصهيونية، القسم الثاني، ص ١٣
٢١. المرجع السابق، ص ٣٦.
٢٢. علي سالم، رحلة إلى إسرائيل، سلسلة «كتاب اليوم» - دار أخبار اليوم - القاهرة - سبتمبر ١٩٩٤، ص ٥٣.
٢٣. أحمد عمر شاهين ورضا الطويل: تشابك الجذور - دراسة ومقتارات عن الشاعر الإسرائيلي يهودا عيمحاي - دار شهدي للنشر - القاهرة - ١٩٨٥، ص ١٧.
٢٤. عامس عز: حنة وميخائيل ت: رفعت فوجه، الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٤.
٢٥. مفيد فوزي: حوار مع محمود درويش، مجلة «الفتحة» - العدد ١٢٠ - قطر - ديسمبر ١٩٨٥، ص ٥٧.
٢٦. د. عبد الوهاب المسيري: أكثرية الثقافة اليهودية - مجلة العربي - العدد ٣٤٦ - الكويت - سبتمبر ١٩٨٧، ص ٢٩.
٢٧. هالة العيسوي: مصباح حلبى وسليمان ناطور... برزبان أحدهما عبري والآخر عربي - جريدة «أخبار الأدب» العدد السابع - القاهرة - ٢٩ أغسطس ١٩٩٣، ص ٢٤.
٢٨. د. حسن ظانفا: الفكر الديني اليهودي، أطواره ومذاهبه، دار القلم - دمشق - ١٩٨٥، ص ٧.



إذا كان الكاتب يعبر عن تجربته ومفهومه الإجمالي للحياة، فإن هذا لا يعني إنه يعبر عن كل الحياة أو حتى عن الحياة في وقت معين - تعبيراً كاملاً شاملاً. فإنه من الممكن أن يطوع الكاتب تجربته ومفهومه للحياة بما يتمشى مع التوجهات السياسية للدولة، أي أنه يضع نفسه في خدمة الأيديولوجيات السياسية التي تتبناها دولته ويعتبر نفسه بوقاً لها، معبراً عنها. وهو في هذه الحالة قد يكون مفترقاً عن ذاته، حيث يكتب ما لا يؤمن به، وحيث يتنازل في كل خطوة يخطوها نحو النظام عن جزء من ذاته. وهذا يحدث اغترابه عن نفسه. فيقدر ماتكون كتاباته معبرة عن رغبات القائمين على تسيير شئون المجتمع في الجهاز الأعلى للدولة، بقدر ماتكون الهوة بينه وبين ذاته.

وقد يكون الأمر مختلفاً بالنسبة للادب العبري الصهيوني الذي كتب في فلسطين. فكتاب هذا الأدب إلهجاب أيديولوجيات تتفق بالضرورة مع الأيديولوجيات التي تتبناها الدولة. فهم نتاج الفكر الصهيوني ومؤمنون به، وبالتالي فإنه في دراسة هذا الأدب لا يمكن أن نفصل بين توجهات الدولة والقناعات الشخصية للاديب (اللهم إلا في بعض صدى الأدب الاجتماعي والتي بدأت تظهر مؤخراً في الأدب العبري المعاصر، بعد اقتناع عدد من الأدباء بإفلاس النظرية الصهيونية).

وانطلاقاً من ذلك فإننا هنا - في هذه الدراسة - لن نعتي بدراسة الأدب بمفاهيمه الجمالية والفنية، وإنما سنعتي في المقام الأول بقراءة المضمون السياسي للأعمال الأدبية. وأول مايطالعنا في الأدب العبري «المسيح» تلك القصائد التي نشرها الشاعر اليهودي شاتان الترمان (١٩١٠ - ١٩٧٠) على مدى أربعة وعشرين عاماً، من عام ١٩٤٣ وحتى عام ١٩٦٧، تحت عنوان «العهد السابع» في جريدة «داأفار». وقد يرجع اختيارنا لهذا النموذج إلى:

التوظيف السياسي للأدب

«نموذج من الشعر العبري المعاصر»

* أستاذ الأدب العبري الحديث بقسم اللغة العبرية بكلية الآداب جامعة عين شمس.

١. **شموليتها** : حيث تناولت هذه الأشعار الأوضاع اليهودية في أوروبا خلال فترة النازية، وأزمة الهجرة غير الشرعية إلى فلسطين، كما تعرضت للحروب التي خاضها الاستيطان اليهودي في فلسطين مع العرب قبل عام ١٩٤٨ وحتى عام ١٩٦٧. بالإضافة إلى العديد من الموضوعات ذات الأبعاد الاجتماعية التي نجمت عن الوضع الجديد في فلسطين (تأسيس الدولة - تجميع يهود العالم في فلسطين - استيطان الأرض - الصراع بين الدين والدولة - علاقات يهود إسرائيل بيهود العالم - المشاكل الحزبية.. الخ). إضافة إلى أن هذا الشاعر هو أحد أقطاب حركة أرض إسرائيل الكاملة، التي تنادي بعدم القتال للعرب عن أي أرض تم احتلالها، وضرورة إقامة الدولة اليهودية من النيل إلى الفرات.

٢. **البعد الأيديولوجي**: حيث تبدو كل قصائد هذا النموذج تجاوبا واضحا مع المواقف والقيم والنظريات المتفق عليها داخل الإجماع الصهيوني الذي انتقل لممارسة هذه النظريات من فوق أرض فلسطين.

وينظره متأنية في هذه الأشعار نجد أن تجاوب الشاعر مع الواقع اليهودي يكن في الاعتراف الواضح بوضعية الشاعر باعتباره جزءاً من الإطار الصهيوني ومعبراً عن التجاوب مع نظرياته وقيمه. وبالتالي فليس من قبيل الصدفة أن تحدث الأنا/الشاعرة في هذه القصائد بصيغة «نحن» و«الشعب» و«إسرائيل». وبمعنى آخر يمكن القول إن التجاوب بين أنا الشاعر والأنا الجمعي الصهيوني هو أبرز دليل على استيعاب الشاعر داخل كل أنماط الحياة اليهودية الحديثة ومن خلال هذا الاستيعاب حدث تجاوب كلي من جانب الشاعر مع جهاز السلطة الحاكمة في إسرائيل.

ونظرا لضخامة الدواوين الأربعة التي جمعت فيها هذه القصائد، سنكتفي هنا بتناول القصائد التي تتناول العرب

والنظرة إليهم، حيث تكشف فيها الصهيونية عن وجهها الحقيقي حينما تتوحد في العدوى وتبني سياسة الإرهاب في صراعها مع العرب.

وفي هذه القصائد قدم الشاعر تعبيراً واضحاً عن الإحساس الزائد بالثقفة لدى المستوطنين اليهود في صراعمهم مع العرب. ففي قصيدته «صسمار الموسم» يعلق على قيام العرب الفلسطينيين بإلقاء اللسامير وبشظايا الزجاج على الطريق لدى اندلاع أحداث ١٩٦٦، موضحاً أن الفرق بين العرب واليهود - من وجهة نظره - كالفرق بين من يبني ومن يهدم. فيقول:

نيسا نفوتو الجدار

وبسا تشيد المباني للهدم

وبسا يفرسون أفكار القتل

لصحر الإنسان

وفي قصيدته «المواقع الأسامي» التي كتبت في نوبة حرب ١٩٤٨، والتي يمكن أن نتوقع فيها - انطلاقاً من كلمة «موقع» - وصفا لموقع عسكري على جبهة القتال، أو ملهمة بطولية، نجد يتحدث عن الاستيطان اليهودي في فلسطين كلها:

بين نهر الأردن والبحر (الأبيض)

يقف مستنفاة الله شخصه

كله صماء، ترقبه صماته

وقد ضو النجوم، يشق السماء

صوته عديد بطرق بالمطرقة

لأنهم يطرقون العروق والبناوت

والسما، ترقبه ولا تحركه ساكنة

وهنا نجد الشاعر يقول: إن اليهود كلهم يشكلون جسراً واحداً من الحاربيين المؤلمين للقتال. وهو هنا يصف بخطوط

عريضة صورة الاستيطان اليهودي الخارج للقتال ضد العرب، حيث يعرض البعد الجغرافي (بين الأردن والبحر الأبيض) والبعد الإنساني (ستمان ألف شخص) والبعد الكوني (السماء ترتب ولا تحرك ساكتا).

ولا يفوت الشاعر هنا توجيه الإدانة للسلطات الأمريكية واتهامها بالخيانة والتواطؤ مع العرب في هذه الحرب المصيرية بالنسبة لليهود، يفرض الابتزاز السياسي. ومع ذلك فإنه يؤكد - وينغمه الثقة نفسها السائدة في أشعاره - أن النصر حتما سيكون في النهاية لصالح اليهود وسيطر العالم ساجدا أمام الإرادة اليهودية.

وتلغرافيا من الخارجية الأمريكية

كرديا إلى عبرانيا وباعثها الرامعين

إذا أسكن الخيانة هذه المرة

دفع ثمن الخيانة

واغلقته كتابه الأمم المتحدة

....

طوبى لمن رأى وشعر

كيفه كان ليلهم. المزين بالجورم

المطر، ماصوات الدروع والمطافئ

كيفه قام قريبا من بين المكافد والكماضين

مسجد العالم صافرا

وبالطاقة نفسها يقول الشاعر إنه إذا كان قد حكم على اليهود أن يسيروا في طريق الحرب، فلابد من مواجهة الاختيار، وسيروى العالم أن «الحمامة» حديثة الولادة ستقهر «الفرس»، حيث يقول في قصيدة «في صبيحة الغزو»:

إذا كان هذا الطريق مرسوما منذ الأزرق

لدولة إسرائيل

فإننا نستسير فيه إلى النهاية

وسيرى العالم، الحمامة حديثة الولادة

وهي تفرس قلبه الغريب

لأن هذا الشمش القديم

لن يسمع بسقوطها مضجرة بدماها

أسم سيفه المأجورين العرب

وستنهم كل أجيال إسرائيل من سياها

وهنا نجد أن الشاعر لا يكتفى بطرح البعد القومي للمعركة، بل نراه يوسع الإطارات فيشير إلى البعد التاريخي المرتبط بالبعد القومي. كما أن «القومية اليهودية» تستمد قوتها لديه من الميراث القديم للتاريخ اليهودي. فالشعب «قديم» والحرب التي يخوضها تجسيد للنبوة التي حملتها كل أجيال اليهود.

ويمكن أن نوجز أهم ما تنقسم به قصائد «القرمان» في هذه الفترة فيما يلي:

أولا : النظر إلى الوجود اليهودي على أنه واحد، حيث يتجنب التطرق إلى اليهود أفراداً. فهو يرى أن مصيرهم الشخصي متحد مع مصير الأمة باعتبارها جسداً واحداً.

ثانياً: النظرة الشاملة للتاريخ اليهودي على أنه تواصل عضوي واحد. فمن وجهة نظره، ليس الصراع بين اليهود والغرب وليد اللحظة ولا الأحداث السياسية المصاحبة، بل هو صراع بين كل أجيال اليهود وكل العرب. وهو يرى أن كل لحظة في التاريخ اليهودي تحوي في داخلها كل التاريخ اليهودي، كما أن المصير اليهودي عبر الأجيال يرتكز على الذاكرة الجمعية لليهود.

ثالثاً: أن اليهود يعيشون داخل الإحساس بوجود صراع خطير مع قوى أقوى منهم. فهم يعيشون على خط النهاية.

ولكن الوحدة القومية والواقع البطولي / الجمعي والنوافع التاريخية هي التي تضمن لهم النصر النهائي في الصراع. ومن منطلق الحياة على خط النهاية الذي ما زال اليهود يعيشونه حتى الآن، جاءت النظرة إلى الحرب مع العرب على أنها حرب مقدسة تتطلب الفداء والإخلاص المطلق للجهود المكرسة في الجيش والأمن. ففي قصيدته «من وراء السور» التي كتبها تحية للجيش الإسرائيلي يقول:

إن وجود هذا البناء - السد

الذي لولاه لكانا نغرقنا لأبسط القوانين

نعم، لولاه لكانا

قد سحينا بين عشية وضحاها بلد أي ذكرى

وهكذا يشعر الوجود اليهودي في فلسطين أنه يحيا في ظل الحماية التي يوفرها له الجيش الإسرائيلي والتي بدونها لا وجود لليهود في فلسطين.

يزداد وقع الإحساس بالحياة على خط النهاية لدى اليهود بعد حرب ١٩٥٦. ولقد عبر الشوان عن هذا الإحساس بصورة واضحة من خلال القصائد التي كتبها قبل الحرب. وفي أثنائها وهو في هذه القصائد لا يعتبر الصراع العربي - الإسرائيلي صراعا سياسيا محليا، بل هو صراع يحمل طبيعة مصيرية. ففي قصيدته «في بدايات يوم» التي تعد من أخطر قصائده، يبرز مدى الحقد والكراهية التي يكنها للشاعر للعرب ومدى التيج والغرور الذي يتعامل به حيث يقول:

أيتها الأمة العربية، ليس الانقزام علم

ولكن إذا كنت ليل علمك يسمى لصباح

أجيد إليك علمك، أيتها الأمة العربية

أعيدك إليك في ثابرت غشبي

أيتها الأمة العربية، منذ قياسي لم تدخرى جهدا
أضلمت به النيران والسم من عدوك

....

أيتها الأمة العربية، إنك حينما تقومين علم

تثيرين عدوا لم تعرفيه من قبل

وتشدد على ذلك عياله التي ظمرها إلى

الحائط

وتاريخك مع السرى

....

أيتها الأمة العربية، فكرى قبل فوات الأول

الخيال أخذ في التحول

في أحلامك تبدل على يدى

وعاكسه يحكم علم بالطرد

أفقر من أحلام الحماقة

مقد تكون هذه هي اللحظة الأخيرة

سيرتك القتال كثيرا، ولكنه

لن يترك هذه الأمة على بطنها

وهكذا تقترب الصورة من الكشف عن الوجه الحقيقي للصهيونية التي لا تدخر جهدا في قلب الحقائق، حيث تتناسى أنها هي التي اغتصبت الأرض، وأنها دائما هي التي كانت تبادر بالحرب ضد العرب. فندعى - وكما جاء في هذه القصيدة - (منذ قياسي لم تدخرى جهدا / إنك حينما تقومين على تثيرين عدوا لم تعرفيه من قبل / أفيقي من أحلام الحماقة / سيرتك القتال كثيرا).

وتسفر الصهيونية عن وجهها الحقيقي. فبعد أن عملت على تجميع يهود العالم في فلسطين، وبعد أن أعلنت عن

عدائها لبريطانيا خلال فترة الانتداب (على الرغم من كل الشواهد التاريخية التي تثبت أن بريطانيا كانت تعمل لصالح القوى الصهيونية). ويعد أن دخلت في صراع مع القوى الوطنية العربية في فلسطين، ودخلت في حروب مع العرب الذين هبوا لنجدة فلسطين. ويعد أن صرخ الشاعر غداة حرب ١٩٥٦ قائلا: «لسنا متعاطفين للأراضي» بعد كل هذا تنتقل الصهيونية إلى المرحلة الأخيرة في مخططها وهي «التوسع الاستيطاني» على كل أرض فلسطين ومحاولة تحقيق حلم «من النيل إلى الفرات»: فهي هو الشاعر نفسه يصبح من أوائل المتحدثين عن أيديولوجية «حركة من أجل أرض إسرائيل الكاملة» التي تكونت في إسرائيل بعد حرب ٦٧ ومازال لها تأثيرها حتى الآن، حيث يقول: «إن حرب ٤٨ منحتنا أعلى قيمة وهي شرط لا يمكن التنازل عنه نحو استمرار تاريخ الأمة، وهو الحرية السياسية». تلك الحرية السياسية التي اقتنصها اليهود عام ٤٨ هي التي أعطينا في حرب ٦٧ كل فلسطين. وكما أشرت إلى أن الانتصار في هذه الحرب كان بالنسبة لنا ضرورة حياة، فهكذا أيضا إنجازات هذا النصر. وكل الافتراضات التي تخاطر بالمحافظة على هذه الإنجازات، يجب أن ينظر إليها على أنها جاءت لتقوض هذا الانتصار ذاته.

وفي مقاله «إزاء واقع لا مثيل له، يقول:

«إن الانتصار في هذه الحرب يرجع في الأساس إلى أنه شطب بالفعل الفرق بين دولة إسرائيل وأرض إسرائيل. وهذه هي المرة الأولى منذ تدمير المملكة اليهودية الثانية توجد إسرائيل في أيدينا. وهذا

التلاحم التاريخي ينقصه عضو واحد وهو شعب إسرائيل، الذي ما زال أغلبه في الشتات.. الدولة والأرض هما الآن جوهر واحد.

وهنا تجد في نظرية التفرمان بعدين رئيسيين، يعبران عن تجاوب واضح مع التطبيق الصهيوني في فلسطين:

البعد الأول: التطرق لمسألة شرعية السيطرة اليهودية على الجزء الغربي من فلسطين وأيضا على شبه جزيرة سيناء، وزعمه في ذلك تاريخي وليس مجرد وجهة نظر علمانية. ويدين «النظرة الشاملة» التي يفسر بها أي حديث عن العلاقة بين اليهود وما يدعون أنه الوطن التاريخي باعتبارها صوفية وأسطورية، حتى في الوقت الذي تطرح فيه هذه العلاقة بالمفاهيم العلمانية.

البعد الثاني: تجسيد العلاقة بالأرض. حيث تشكل الضفة الغربية أعماق علاقة اليهود بالأرض. والتنازل عنها سيكون بمثابة تنكر للوعي التاريخي/ القومي والذاكرة الجمعية لليهود، وهي الذاكرة التي تربط اليهود بكل فلسطين من خلال علاقة خاصة بالماضي اليهودي.

كما أنه يرفض رفضا قاطعا مقولة «السلام مقابل الأرض» والتي شاعت في بلاغيات دوائر اليسار منذ حرب ٦٧، كما يزعم أيضا أنه بناء على الخبرة في الحروب التي خاضتها إسرائيل مع العرب، لابد من أن يتشكك في احتمالات التوصل إلى سلام حقيقي مع الدول المجاورة.

كما أن الشاعر لا يعترف بوجود شعب عربي فلسطيني له خواص توحيدية ذاتية. فإن الصراع لديه هو صراع بين اليهود و«الأمة العربية»، ولذلك فإنه لا يجب افتراض أن هناك «روية فلسطينية» تسعى لتقويض جذور الوجود اليهودي.



الفنانة «سامية حلبى» الجنسية فلسطينية - أميركية والهوية عالمية...

«سامية حلبى» فنانة عربية - فلسطينية أولاً وأخيراً كما تعتبر نفسها، على الرغم من أنها تعيش فى الولايات المتحدة الأميركية منذ كان عمرها أربعة عشر عاماً

فذكريات القدس - موطنها الأصلي - ما زالت تقبع فى ذاكرتها وتغذى أعمالها الفنية التى تتطور بفضل تكنولوجيا أمريكا، ذلك البلد الذى عانت «سامية» أحياناً من اضطهاده لها لكنها لم تذكر أبداً امتزاج هويتها الأصلية بثقافته.

تخرجت «سامية حلبى» فى جامعة إنديانا حيث قامت بدراسات عليا حتى عام ١٩٩٢، ثم بدأت بتدريس الفن التشكيلى لعدة سنوات فى المدارس الثانوية قبل أن تنتقل إلى هيئة التدريس بجامعة Yale لمدة عشر سنوات.

ومنذ عام ١٩٧٦ تعيش «سامية» فى مدينة نيويورك حيث تعمل فى تصميم اللوحات التجريدية مستعينة بالكمبيوتر مما مكنتها من الوصول إلى أشكال فنية لانهائية وأتاح لها التحكم فيما تنتجه بشكل أفضل ودون تكاليف شراء الخامات الفنية الباهظة، كما وفر بالطبع كثيراً من الوقت والجهد.

ورأى جانب ذلك امتدت تصميماتها الفنية خارج نطاق اللوحات التشكيلية - الكمبيوترية (التي تطورت على يد «سامية» فيما بعد إلى أشكال تتحرك وتتطور ببطء أمام المشاهد وعلى شاشة التلفزيون الموصول بفيديو، مما يعتبر آخر صور تأثير التكنولوجيا على الفن وامتزاجها به) لتصل إلى مجال تصميم الأزياء للعروض المسرحية الراقصة، حيث قامت بتصوير حركات الراقصين فوتوغرافياً قبل أن تخضعها للكمبيوتر ليجردها إلى خطوط أساسية - أفقية ورأسية ومائلة - متداخلة، لتحولها هى فيما بعد إلى رسومات تطبع على

(*) هذا المقال منقول بصرف عن حوار بالإنجليزية مع الفنانة سامية حلبى.

ملابس الراقصين، فيرى المشاهدين الحركة في الوقت نفسه الذي يرون فيها صورة الهيكل الأساسي لهذه الحركة على الملابس، كما يرونه في شكل تجريدي مشابه على شاشة التقييد العملاقة في خلفية العرض الذي صممه «سامية حلي» أيضا. ومع إبداعها في الفن وفي التكنولوجيا، فإن «سامية» لم تسلم من اضطهاد مؤسسات السلطة التي لا تكف عن تجاهل غير الأوروبيين الغربيين، بل تنبذ اجتماعيا وإعلاميا العرب والهنود الذين ساهموا بشكل ملحوظ في تطوير الصناعة والتكنولوجيا الأمريكية بسبب تفوقهم المعهود في العلوم والرياضيات، وأبسط مثال على ذلك هو الدعاية الأمريكية التي تتخذ صورة الأوروبي الغربي الأشقر للإعلان في صناعاتها وصناعاتها، في الوقت نفسه الذي لا تتوانى فيه هذه الصناعة في استغلال المواهب والعبقريات العربية والشرقية لصالحها.

أما في حالة «سامية حلي» التي تقتني متاحف أميركية عديدة أعمالا لها، فيتجسد ظلم المجتمع الأمريكي على المستويين الإعلامي والفني؛ حيث ترفض هذه المتاحف عرض أعمالها في معارضها العامة ربما حتى لا ترسخ صورة الفنان العربي الناجح - تلك الصورة التي تروج بالضرورة للثقافة العربية - خاصة حينما يتعلق الأمر بإمرأة عربية من القدس في مجتمع ينظر فيه إلى الفنان، أو الرسام على وجه الخصوص، بوصفه جنديا من جنود الدعاية للرأسمالية وثقافتها. هكذا أيضا رفضت فرقة الرقص التي صممت لها «سامية حلي» الملابس والخلفية المسرحية، أن تكتب في برنامج العرض الذي يوزع على الجمهور اسم البلد الذي ولدت فيه «سامية» حفاظا على الولد مع السياسة والفنانين المدافعين عن إسرائيل.

ومع ذلك فإن هذه الفنانة التي جاهدت الشعور بالإغتراب والنزوح والاضطهاد، وحفرت في الصخر بإرادة جديدة لتصنع لها اسما في الوسط الفني الأمريكي حيث تستعر المنافسة كل يوم أشد من الذي قبله، تؤكد انتمائها للثقافة الأمريكية حتى وإن كان لا يضارع انتمائها للثقافة العربية التي ينبع منها إبداعها ليتطور عند لقائه بالنسق التكنولوجي الأمريكي، تفضل «سامية حلي» أن تعتبر نفسها عربية الأصل تطمح إلى العالمية، وترى أن فنها هو رحلة إبداعية وصلت معها إلى مرحلة التكنولوجيا، وبدأت منذ عشرينات القرنين برسومات في الهند وشمال أفريقيا في مرحلة ما قبل التاريخ، وقبل أن يبدع العرب الكتابة والحروف ويتطوروا فنيا بهذه الرسومات تطورا لا يقدره سوى المتعصب للغرب ولعل الجمهور الأمريكي والأوروبي لا يعرف أن الرسومات التجريدية قد بدأت على يد العرب في العصور الوسطى، وذلك بسبب التعطيم الإعلامي على هذا الأمر، والذي يؤدي برؤيته المتحفية للفن العربي والإسلامي إلى اعتبار منتجات هذا الأخير مجرد أدوات لتزيين المنازل أو اكسسوارات لديكورات الأماكن؛ ويساعد على هذا التعامل مع هذه المنتحات خارج سياقها الثقافي، فلا يستطيع الطرف الآخر أن يدرك الجو العام والمعاصر الذي يحيط بها. وتعتقد «سامية حلي» أن ظلم الغرب للعرب لا يباريه سوى ظلم العرب لأنفسهم، ومثل محاولة بعض الفنانين التشكيليين العرب أن يروجوا لرسوماتهم بأن يقيموا عليها موتيفات من الخط العربي فتصبح أكثر مبيعا كما لو كانوا يستخدمون أحد أشكال تعبير الهوية العربية عن نفسها استخداما تجاريا، فيقولون من قدرها ومن قدر فهم الذي يتحول في هذه الحالة إلى عرض من أعراض الإحساس بالنقص أو الدونية.

«سامية حلي» تقدم لنا نموذجا فريدا، ليس فحسب للوجود الثقافي العربي في الغرب، أو للتأثير الغربي على الفن العربي، بل للهوية الغربية والشرقية حينما تمتزجان، لتظهر في لنهاية هوية عالمية تتغذى على اختلاط الثقافات وتعددها. هوية ربما تكون أصيلة وكامنة منذ بدء الحضارة لكنها لا تفصح عن وجودها إلا في أشكال من الاختلاف والتباين تميز بين البشر وتجمع بينهم حتى إن استغلها بعضهم استغلالا سيئا لتحقيق نوازع عصبية قومية هي كامنة منذ البدء.

نورا أمين



الجنسية الفلسطينية أمريكية والهوية عالمية

الفنانة سامية حليبي أمام إحدى لوحاتها



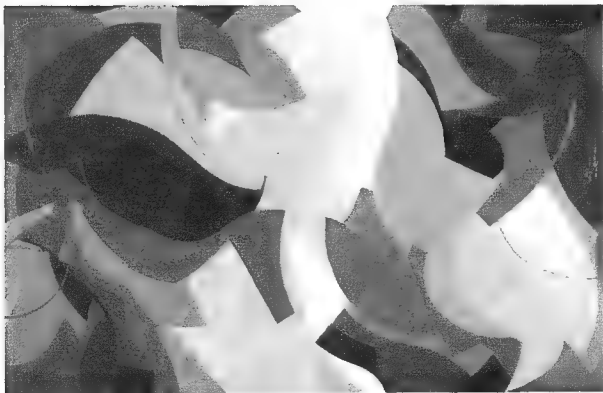
الرياح الكريلك (٢٠٠٠م - ٢٠٠٤م) ١٩٨٦



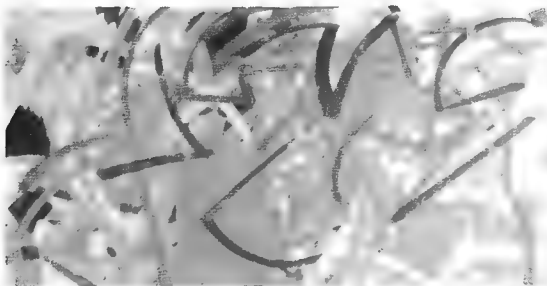
خطرات متقاطعة «خصوية» زيت (٤٨سم x ٣٦سم) ١٩٩٣



نافذة جديدة - زيت (٣٩ سم × ٣٢ سم) ١٩٩١



التحول والنمو ، زيت (٤٤سم x ٦٦سم) ١٩٨٧



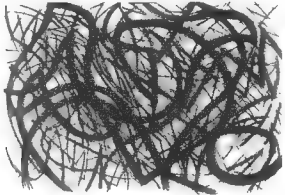
من أجل بولوك ونومين ، أكرليك (١٧٠ سم x ٩١ سم) ١٩٨٦



أشياء وعلامات ، أكرليك ، ١٩٨٦



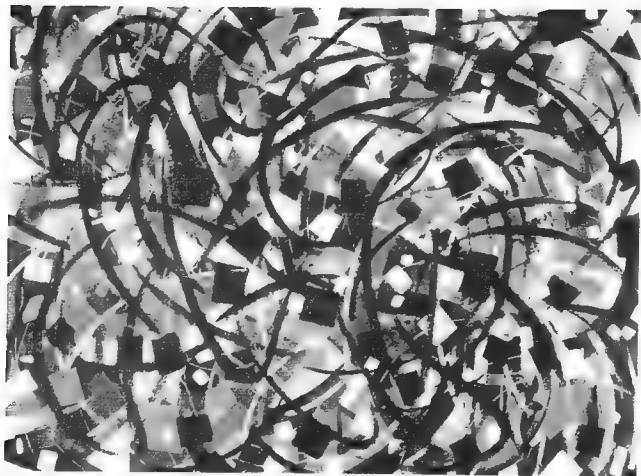
فحم علی ورق . (۵۰سم × ۱۰۴سم) ۱۹۸۴



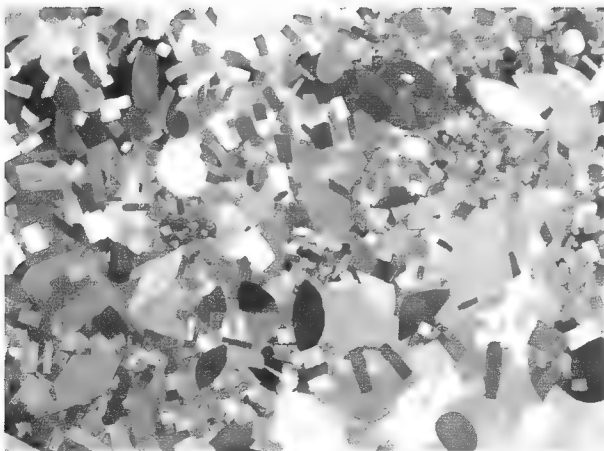
التفات إلى الخلف - شهورات ۱ . هابری ، فحم علی ورق



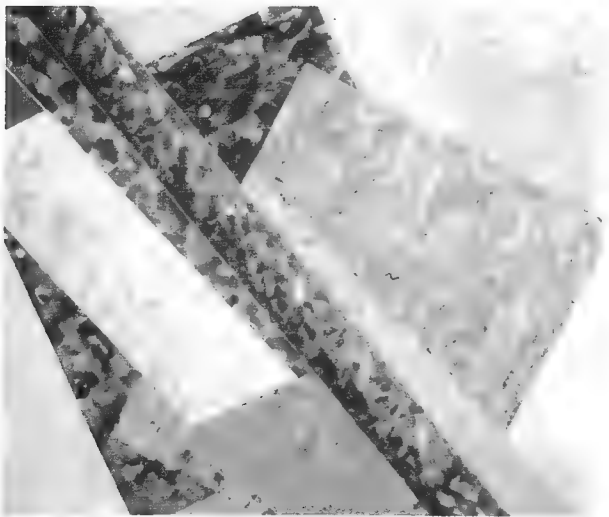
من اجلی . (۲۲سم × ۲۰سم) فحم وشمع . ۱۹۸۴



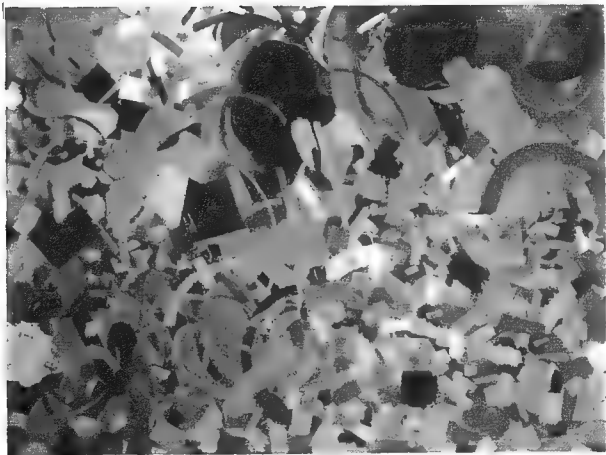
zinele



العودة ، زيت (٨سم × ٦سم) ١٩٧٩



ارایسک ، ویت (۸م x ۲م) ۱۹۸۰

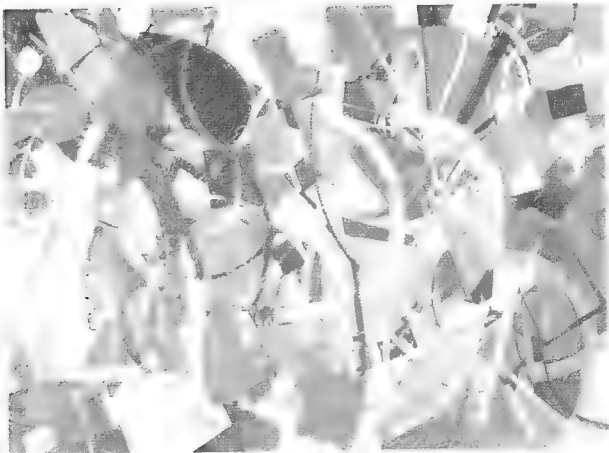


حركة متنوعة ، زيت (٦٦سم x ٦٦سم) ١٩٩٣



من أجل مارك ، زيت (٤٢ سم x ٥٦ سم) ١٩٨٧





الراقص ، ١٩٨٦



برنارد فرانك*
ت: أحمد عمر شاهين



يعتبر بيباليك، وتشيرنيكوفسكى وشنثور شعراء الشتات في الشعر العبري الحديث، أما من تبعهم من الشعراء فقد تخلوا عن جذورهم الأجنبية، وأصبحوا يُعرفون بالشعراء الفلسطينيين (قبل ١٩٤٨) بعد هجرتهم إلى فلسطين، وقد تمت الهجرات اليهودية الأولى إلى فلسطين في ثلاث موجات كبيرة مميزة:

الموجة الأولى سنة ١٨٩٠ مع بداية الاضطهاد الروسى لليهود، الموجة الثانية في أوائل القرن العشرين شجعتها الروح التي انتشرت نتيجة للثورة الروسية سنة ١٩٠٥، الموجة الثالثة جاءت بعد الصرب العالمية الأولى وكانت نتيجة لتصاعد عمليات اضطهاد اليهود أيضا.

حين قامت الثورة الروسية سنة ١٩١٧ أعلنت أن اللغة العبرية لغة دينية برجوازية، ومنعت استخدامها في روسيا، وسجنت عددا من الكتاب اليهود لنشاطهم المعادى للدولة، ويتأثر من مكسيم جوركى لدى لينين، أفرج عنهم على أن يغادروا البلاد. وقد كانت روح الريادة صغرى ومعدية بالنسبة للعديد من الشعراء، فأصبحوا يسعون للهجرة إلى فلسطين، وقد دفعتهم هذه الهجرة، وهم كتاب الشتات، بعيدا عن شعر الحزن والوعظ، وأوجدت في شعرهم الفرح والتعاطف.

وأصبح الشعر الدعائى، فى هذا الوقت، حتميا، فقام شعراء «الكيبوتس» بتمجيد العمل اليدوى وتربية أرض الميعاد، ومثل معظم الشعر الدعائى، فقد ظل شعرهم مرحليا ومناسبا لروح زمانهم (من هؤلاء الشعراء: ليلى بن اميتائى، بنيامين تاننباوم، جيهيشوا بابيئوف وفاتنيا بيرشتاين).

ظهر بجانب هؤلاء الشعراء، كتاب الموجة الثانية من الهجرة مثل: ريمون، راشيل، وشيمونى الذين تغنوا

عن الشعر العبري الحديث

* برنارد فرانك هو أستاذ الأدب المقارن بجامعة يافا، نيو يورك، والمقال من مقدمة كتابه «الشعر العبري الحديث» الصادر عن جامعة «ايوا» فى الثمانينات...

الكيلة

تناثر هذه الجدران

مركبة من الصمت

بين الجسدين المتقاربين

كحياة زائلة لشعنة

بينما تفنى ليثه جولدبرج بحرارة . ومع ذلك ليس
بحميمية . عن الطبيعة والحب . ولم تمنتق قط أي آراء
قومية في شعرها:

ساعات من لحظات الصمت

ولا دسمة واحدة.

الجمال خرساء

غطوا منيكن في الشوك

وهبت الريح جنوبا

في مفترق الطرق وقفت ريتنه عتيقة

وجها الصخور استسلم للريح الدائمة

غطوا سرورين وسط الشوك

وهبط الليل.

٢٠

في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات بدأ القراء
يلتفتون إلى جيل جديد من الشعراء لهم أسلوبهم
الخاص وسفرتهم ورويتهم الجديدة، وقد أطلق عليهم
جيل البالمال (هم الذين اشتروا في حرب ١٩٤٨)،
بعضهم ولد في فلسطين والبعض الآخر جاء إليها
صغيرا، ومعظمهم عاشوا في «الكيبوتسات». اختطوا لهم
خطا جديدا، فلم يحركهم إفراط بباليك في تعصبه ولا
تقيد شعراء سنوات الحرب العالمية، ومن هؤلاء الشعراء
ومن سار على خطاهم: يهودا عميحاي، بنيامين
جالى، أمير جليوع، شلومو تانى، حاييم جورى،
أفرتينين وابا كوفري.

بفرحة الاستيلاء على الأرض الجديدة، ومع أنه من
الصعب القيل إنهم مجددون بالنسبة لمن سبقهم، إلا أن
مجال رؤيتهم كان أرحب من شعراء الكيبوتس، ونجحوا
في تبسيط مقاييس بباليك والتوراة الصعبة، فمثلا كانت
راشيل (١٨٩٠ - ١٩٣١) رائدة في كتابة القصائد باللغة
العبرية الدارجة، وضمنت قصائدها حبها للأرض
وأحزانها الخاصة.

بجانب هاتين المدرستين السانجتين، برزت مجموعة
مختلفة من الشعراء يمكن أن نطلق عليهم الشعراء
المدنيين (نسبة إلى المدنية) تتحرك بعكس الروح الجماعية
للشعر، تنظر إلى العيوب والنواقص وتتقدشها، من هؤلاء
الشعراء إبراهيم شلوفسكى، ناتان القرمان، ليثه
جولدبرج وأورى جرينبرج.. وكان تأثرهم الأدبي
مستمدا من أوروبا الغربية، من فرويد والرمزيين
الفرنسيين والتعبيريين الألمان، وجد هؤلاء الشعراء أنهم
لا يستطيعون تجاهل قلق الفرد وسط الحماسة الزائدة
في أيامهم، وهكذا نجد شاعرا مثل إبراهيم شلوفسكى
يتعامل في قصيدته «خطبة مواطن عن جيرانه» مع
الضيق والياس من الحياة في المدينة، يقول:

نقتنى في نبانة خماسية الطوابق

نوافذها متقابلة

كجره متعددة في راحة.

تجار مدنيتي سبعين مواصلة.

كلنا نضع همتي للاعتناق

بنبانة الأسماء

بينما نجد ناتان القرمان في قصيدته «الليلة ينقب
في غربة زوجين، وفي عجز الإنجاز بين محبوبين على
المستويين الجسدى والعاطفى:

وقد تحولوا إلى الأدب العالمي يستقون منه ويقلدونه، وأضحى مصدرهم الرئيسي هو الأدب الأمريكي والإنجليزي. وفي بلد تصعد وتسقط فيه الرموز السياسية بسرعة، فإن العقد المبرم بين الشعراء وتحلق جمهورهم حولهم كان قصيرا، وعاش شعراء المدينة ليجدوا أنفسهم محل هجوم وانتقاد، وإن نعمتهم لم تعد مرغوبة.

وظهر في الخمسينيات والستينيات شعراء أصغر سنا مثل «ناتان زاخ» بدأوا يشجبون التمتع الزائد في النظم ويطالبون بلغة نثرية مباشرة للشعر، لغة تخدم المشاعر والأفكار فقط لا أن تكون زينة لهما، باختصار سار الشعراء الأصغر سنا على خطى الشاعر الأمريكي وليام كارلوس وليامز.

في عقد السبعينيات والثمانينيات، ومع تذبذب الأشكال الشعرية عموما، برزت أنواع شعرية مختلفة مرة ثانية، فشعراء مثل «مثير وزلتير ويونا» والاش وعوبيت بيليد ارتكزوا مرة أخرى على فنية اللغة، واهتموا - بشيء من العدالة الشعرية - بالإقراط في الحرية، والعودة إلى الاهتمام بالأسلوب والنظر إلى العالم ككل بحيث يخلل للمرء أننا نعود مرة ثانية إلى البدايات مع بيبليك، ومع ذلك فإن التاريخ لا يتحرك في دوائر، والنهايات الحزنية لا تتلاشى، فالشكل الحالي يقع في مكان ما بين بيبليك وزاخ وإن كان أقرب إلى الأخير نوعا ما.

في الوقت نفسه لم يبق للشعراء الأكبر سنا ساكنين، فليث جولدبرج في سنوات حياتها الأخيرة أظهرت بوضوح قدرتها في الفعل الشعري مستغنية عن غنائيتها الملازمة لها، ففي قصيدتها «مخاطر التدخين»

تصور الام القلب والوحدة في العمر الطويل، بالسفيرة والإقلال من شأنهما. كما أن أمير جليوب - من جيل الصالح - بدأ بالتجريب في اللغة، ونستطيع أن نرى في أعمال هؤلاء الشعراء المتأخرة مستويات توازي مثيلاتها في الأدب العالمي، تأثرا ببيرودا وميروين وأوربان ريتش على سبيل المثال، وجميعهم تقريبا تخلوا عن البحور الثابتة والمقطوعات ذات الشكل الجامد في سبيل أشكال أكثر تحررا.

٣.

في فترة قصيرة نسبيا وجدت في الشعر العبري المعاصر كثير من التقسيمات إلى فترات ومدارس أدبية، لو نظرنا إليها من بُعد لوجدتها منمجة بعضها ببعض كالفاب، ولكي نستطيع فهم هذه الفاب، اخترت شجرة واحدة لتحليلها من زاوية قريبة تعطي فكرة عن الفاب جميعها، واخترت لذلك الشاعر دان باجس: يعتبر باجس أحد أهم الشعراء العبريين اليوم، في ديوانه Brain «معنجه» يكتب ما يمكن تسميته بالشعر العالمي، ونماجه تبدو إنجليزية - أمريكية، ولغته مريحة وشعبية، مفرداته طمعة بكلمات أجنبية، ورغم عدم النقاء الذي تبعثه هذه المفردات المتناثرة وسط اللغة التوراتية، فإن لها تأثيراً منعشاً يجعل المرء يقول في النهاية: لأشياء مقدس:

يستخدم باجس باستمرار لقطات سينمائية، ينتقل من الواقعية للغاتازيا، ومن الحقيقة إلى الخيال، ومن الحاضر إلى الماضي، من المساة إلى الملهاء ويعود مرة ثانية.

فى قصيدته «قلب مرتجل» يتحرك من واقع القلب إلى خياله، وما يبدأ باعتباره استعارة مطلقا يكتسب واقعية كاملة: المدرج والخيل والأوركسترا، الكل مهيا لتداعى الأكرويات، ثم فى آخر سطر فى القصيدة نرجع بلطف إلى الحقيقة الخارجية:

لكننا بما قلبه..

نمشى نرى الفضاء الأزرق

وهذه السقطة الحرة

وهذا الفرع اللذيع.

فى الصورة التى يقدمها فى قصيدته «حطريات»، ينتقل باجيس من عالم الحيوان إلى عالم الفن، ومع ذلك فإن إلهة الحب الأثرية التى تتحول إلى رخام ليست ناشزا وبسط كل المنكرات الأخرى فى القصيدة. فإلهة الحب «أذرعها هواء» ليس فقط بواقع حال التمثال، ولكن أيضا بالسمة التى «رفضت نفسها/ وتركت فقط بصمة عظامها على الصخر».

ففيكتور برفضها ذراعها رفضت الحب، ولكن السخرية القاسية فى القصيدة تأتى من معرفتنا أن فيكتور لم يكن لها رأى فى فقد ذراعها أكثر مما تملك تلك السمكة من رأى فى فقدان جسمها على الصخر المصهور.

فى قصيدته «نقطة الأمل» نتبع المتحدث وهو يتأمل ويتجول خلال ذاكرته «فى المكتبة عند الغروب» واقعه الحالى صعودا إلى طفولته، متحررا من الزمن، يطير مسرعا إلى نقطة السكن فى فراغ فسيح «تاركا وراءه أثر الماضى الشفاف»، كطيران خيالى لصاروخ فى الفضاء، ويعود ثانية بغير توقع برغم حقيقته، فالماضى

وقود يدفع المتحدث وراء الحقيقة والزمن والجاذبية.

فى قصيدته «سافان» يذكرنا بقصيدة «وتمان» حيوانات، فى تصويرها بجسغ الإنسان وصافاته، وتسير القصيدة قدما واقعية ومنطقيا تماما، ثم فجأة يقطع الخيال، الإنسان هو المخلوق الوحيد الذى «يركب مستطوعا دراجة نارية، ومع ذلك يقبض هذه الوسيلة الكوميدية بسخرية:

له عشرين أصمعا

واثنان

ورمة قلبه.

فى تعامل «باجيس» مع الأشياء نذكر «ريلكه»، الفرق أن قصائد «ريلكه» تشتمل على ملاحظات ميتافيزيقية بينما «باجيس» يبتعد متوقفا فى السريالية. لم يتنكر باجيس لجذوره، فقصيدة «الإخوة» تدور حول قدر قابيل القاتل الأول، وفى قصيدة «سيرة ذاتية» هاميل الذبيح هو المتحدث وقد أصبح المقتول الأول، كلتا القصيدتين تتخذان من رواية الترواة نقطة البداية، ومع ذلك نخرج بتصوير أكثر اتساعا، قابيل ليس المجرم تماما، وهاميل ليس الضحية تماما.

وباجيس لا يتدخل فى قصائده، كالمرجع الذى يعرف عمله تماما؛ يترك شخصيات موضوعاته تنطلق بكل قوة تصوراتها، ويحرم حضور الشاعر فقط بلهجة، كالإبتسامة مثلا. يوجد فى شعره حس بالسرعة والتنوع كما لو أنه يريد أن يعرض عشرين قرنا من الزمان كان فيها نتاج الشعر العبرى بطيئا، ولذا يبدو شعرا العبرية الطليعيون غير صابرين، يريدون أن يعبروا عن كل موجة جديدة فى الأدب.

لسنا أن شعائر العابد مازالت عاقلة في القصيدة العبرية المعاصرة، ليس فقط بلغتها التراثية ولكن بإشاراتها إلى التوراة وما سبقها من قوانين دينية وكتب الصلوات عموماً، وحين تحكم هذه الإشارات القصيدة، فإنها تموت ميتة طبيعية عند الترجمة، آية ملاحظات أو تهميشات لن تعيدها للحياة ثانية. مثلاً في قصيدة «إلى تنسير» نزهة ليلية تسرد حزن فقدان صديق:

مضينا

أنا والليل وفردريكو

قطعتنا القمر شرايع

وغفغنا الحزن بالفتا،

قال الليل: الرياح

وقال فردريكو: الجيتار

وقلته: الصنعة.

ثم قرعنا النوافذ

نفاسته المدببة كلمها إلى علمها

فأعطينا كل فرد شريحة من القمر

وبكى فردريكو أغنية هريدة

حتى تقطعت أوتار الجيتار

وتحولنا ثانية فروع الأرض العارية

أهبطنا بهوشية

ونذهب الليل وراء القمر

ونذهب فردريكو في دم أغنية

وبقيته وهدي لأهلي...

يمكن للشطرة الأخيرة أن تقف دالة على نفسها، ومع ذلك تكون دلالتها مكثفة إذا عرفنا فيها كلمات الرسول الذي جاء بيلغ أيوب سوء حظه، فالفقدان هنا يحقق أمراً عالياً واللام يتضخم.

فتجربة «أمير جلبوع» في بناء الجملة تقتفي خطى «جرتروث شتاين، وكلمات «ألفيد أفيدان» تسير في إثر رواية جيمس جويس «فينجانزويك» بينما «فنيامين جسلاي» ينتقل على التعبيرات الأجنبية، مختلفاً عن «باجيس» باستخدامها بعضوية أكثر في شعره.

٤

يرازى عنصر السرعة في الشعر العبري الحديث، الصراع الحاد للألويات في التزام الشعراء.

والصراع في الشعر الإسرائيلي المعاصر يتمثل في اتجاهين: اتجاه الواجب نحو الآخرين.

واتجاه يتركز حول الذات أي واجب الفرد نحو نفسه.

ويتحدد هذان الاتجاهان في عدة موضوعات: الله/ الدين والقومية والروابط العائلية والحب الرومانسي والصداقة والعالية.

١. الله/ الدين: عند اليهودي الإسرائيلي فإن الدين والقومية لا ينفصلان، كل طفل في إسرائيل سواء يذهب إلى مدرسة عامة أو دينية يجد نفسه يومياً مغموساً في الدين، ولكن لكي تسير عجلة الحياة لابد من الفصل بين الحياة والدين. ولقد برز الصراع عدة مرات حول هذا الموضوع، وقذف المتدينون المتعضين العربات بالحجارة لأنها تعمل يوم السبت.

بالنسبة للشاعر فإن هذا الصراع الديني العام قد ضاق حتى وصل إلى عقيدته، ولكن بسبب التزامت الدين في إسرائيل، فإنه حتى بالنسبة لمعلمي التقاليد الدينية، فالأمر ليس سهلاً للوصول إلى جواب شخصي ذاتي، فجنود الشاعر واهتمامه برد فعل الجماهير تجاه عقيدته، مازال يدخل في الاعتبار، فليس مستغرباً إذا

ومثلا فى قصيدة «توفيا دبتر» أبى:

ملكه الليلة زانبا

سطح والدى

ككرة فى سفينة نوح

ملكه الليلة زانبا

كنته كطلح يلتصق

بأهجة الضو،

أما الليلة.. فأبى

يكتسحجن..

كما يحيط الظلام بالشمعة..

إن الممتلكات الدينية التى وصفها «ببساليك» فى قصيدته التى تحمل العنوان نفسه لا توجد هنا، فالشاعر قد استخدم لغة مشتقة من كتاب الصلاة، المقطوعتان الأولى والثانية تبدآن: تلك الليلة ذاتها، والمقطوعة الأخيرة تبدأ: الليلة..، فى كتاب الصلاة هذه الكلمات تبدأ فى الإجابة عن سؤال: كيف تختلف هذه الليلة عن باقى الليالى؛ والتى يسألها الولد تلقائياً لأبيه عن أمسية البسفور.

كثير من الرموز التجارية فى الشعر العبرى الحديث والمعاصر لا تزال تشق من الأرض والنصوص التوراتية، فنحن نعيش فى عصر يرى أن امتداد اعتقادنا بإله تقليدى يؤخذ غالباً باعتباره مقياساً عكسياً لذكائنا، فالشاعر الإسرائيلى إن فى حيرة مضاعفة، ويمكن أن نسميه ساذجا أو يهوديا «غلباناً»، ويجب على النفس أن تحارب كل هذه التناقضات الكثيرة لتؤكد معتقداتها. لكن الفجوة تتسع مع بعض الشعراء الأصغر سناً، فهناك زاح وهو معاصر لباجس يشبه الله برجل يجلس عند طرف شوارع يراقب المشاة اللاهين عن

وجوده، والمتحدث فى قصيدة «دوف خومسكى» «المسافة بيني وبينك» يقولها بشكل آتسى، شاكيا من التفاتت بينه وبين الله.

فى بلد حيث الموت عنفاً حادث يومى، يجب على الأحياء التشبث بالاعتقاد فى الروح والخلود، بالنسبة للشاعر «بنيامين جلاى» الإجابة واضحة قاسية:

انصمت روح الإنسان إلى الأبد..؟

من الذى يعد! المحبة أم اللعنة؟

كله هو شبر من أسد ميتة

لكن الحياة لا تمنح سرتين.

بالنسبة «لإسرائيل أفرات» وشعراء كثيرين لا تزال الروح حقيقته ومقدسة إلى أبعد حد، وإن كان «دان باجس» يهز بالأرواح الهائمة التى تشك بالاعراف.

ب. القومية:

وقع الشاعر الإسرائيلى بين ضغوط خارجية وداخلية، ليبرر قيام الدولة ويعلى تقاليدها من ناحية، وليعبر عن حقيقته الفنية من ناحية أخرى، وهو يعرف أن الأخيرة هى التى تؤكد مواصفات عمله باعتباره فناً باقياً عبر الزمن. الشعر المحلى مدعى الوطنية يمكن رؤيته فى الفترة القصيرة منذ أوائل القرن العشرين فى قصائد شعراء الكيبوتس، ولم يستمر ذلك طويلاً، حتى التفاضل المجرى بدأ يتضائل نتيجة تطور الأحداث، وحتى النقد الاجتماعى الذى احتاج إلى شجاعة لكتابته تحول إلى مجرد دعاية، وعلى طريقة شعراء العصر الوسيط الإنسان، كتب الشعراء الإسرائيليون كثيراً من القصائد للاحتفاء بالمدن التى احتلها خاصة القدس.

هذه القصائد تختلف بشدة عن القصائد التى كتبت عن أماكن أجنبية، وبالطبع فإن الكتابة عن أماكن أجنبية

تحرر الكاتب من رقيبته الداخلي لولائه القومي وولائه للدولة.

وقد وجه النقد إلى الشعراء لعدم تعاملهم مع موضوع الصراع العربي - الإسرائيلي، فقد التزم الشعراء بالشئ الوحيد الممكن ... الصمت. ولو كانوا في سبيل الدعاية لإسرائيل، لأمكن تسخير أدبهم ليكتبوا أو يفكروا بحرية، فضغط الرأي العام عليهم، أو توقع هذا الضغط، يجعل التخلي عن ذلك مستحيلاً، فالشعراء الذين اشتركوا في حرب ١٩٤٨ مثلاً وبدأوا في التعبير عنها، لم يحدوا في شعرهم وقائع معينة و أماكن أو أزمنة.. ولكن مشاعرهم كانت واضحة مع الفكر الصهيوني.

ج - الروابط العائلية:

الصراعات الناتجة عن العلاقات الأبوية والزوجية ليست بالطبع خاصة بالشعر الإسرائيلي، ولكن شدة الروابط العائلية اليهودية تزيد من حدتها.

كثير من القصائد تتعامل مع العلاقة بين الأب والابن لأنها مسيطرة في الأدب العبري أكثر من العلاقة الأدبية بين الابن والأم، لكن الذنب والاتهام الموجودين في هذه القصائد يشيران إلى وجهة أخرى، فالتحدث يشعر أنه خذل والده، وعادة يكون الأب ميتاً؛ لم يحبه بما فيه الكفاية، ولم يساعده بما فيه الكفاية، أو يشعر أن الأب قد خذله في توقعاته وأنه لم يحطه الحب الكافي.

ابن الطريق إلى البيت، يا ابن؟

يا بني، الطريق إلى البيت أبى؟

خافه يا أبى فالدنيا نظلم

يا بني الدنيا نظلم وأنا خافه؟

هكذا يكتب «أيتامان يعوز كيست» في قصيدته «أبي»، فالأب الذي يُنظر إليه باعتباره هادياً، يبدو هنا صدى لابنه، المحزن نفسه والرعب نفسه يطوقهما والشاعر يخرج من هذا مزيج من الشفقة والتقارب. التركيز على علاقة الأب - الابن يفسر عملياً عشرات القصائد التي تتناول هذا الموضوع، ولنرجع إلى قصة التضحية الواجبة من إسحق (اسماعيل) لأبيه إبراهيم. القصائد التي تتناول موضوع الزواج نادرة، ربما تفسر مقولة «ليكنة» للحب الفاضل أكثر بكثير من الحب الناجع. فالعلاقات الزوجية، إذا عولجت شعراً، تظل غير محددة، فمثلاً قصيدة «ناتان القرمان» «الليلة نتحدث عن زوجين يعرفان بعضهما منذ مدة طويلة، ويتقاسمان الفراش نفسه، وبينهما علاقة زوجية كاملة، ولكنه لا يخبرنا بشئ، محدد عن ذلك في القصيدة.

د - الحب الرومانسي:

القصائد عن عذابات الحب وفشله عامة في الأدب الإسرائيلي كما في غيره. الصراع هنا ليس مع الزواج التقليدي والدين، بل معظم الصراع يحدث بين التوقعات والواقع أو كما قيل «القلب يطلب أكثر مما يستطيع إن تعطي الحياة».

في قصائد «استر راف» وإلى درجة ما في قصائد «ليكنة جولديبرج»، يوجد إحساس تلقى بإنكار الذات أمام الحب الرجل، إحساس الأمير الساحر وستندريللا التي لم تأت من وراء الفنون، ومع ذلك حتى هؤلاء النسوة اللواتي يضعن كل حيواتهن على خط الحب، نجد بالمقابل أن الفنانين بدعواتهم المستغلون شرهون إلى التجارب التي ادخروها من الأمهم، لحمل أغانيهم

يقولون: الطائر يغنى
أكثر حلالة

حين يكون أصغر

إن الفنان الحقيقي يسمى إلى أن يظل دائما مخلصا
لرؤاه أكثر من أي شيء آخر، وإذا خان الفنان نفسه في
إنشاء عملية الخلق.. وخان أسباب رؤاه فليستالم المرء مع
الشاعر «ويتمان»
لماذا بالله يخونهم؟

أما عن المرأة الشاعرة في الأدب الإسرائيلي، وهي
بالطبع أقل عددا من الرجل، ففيما عدا «ليئه جولنبرج»
التي توفيت سنة ١٩٧٠ لم تحقق أية شاعرة عبرية أخرى
شهرة طامية، ومنذ أيام الريادة لا نكاد نذكر سوى
«راشيل» حتى لو لم تعد تقرأ الآن، أما «يوكيفيد
ميريام» فلا يوجد في شعرها سوى قصائد الجيتو، أما
«استرواف» و«ميريام شتكلس» فلا تزالان متمسكتين
بقلمة القديم.

ثم هناك «زيلدا» المولودة سنة ١٩١٤ التي تمتلك
حسا جميلا باللغة، وهو حس كلى وليس جزئيا وتشبهها
في ذلك «تسفيريرا جار» المولودة سنة ١٩٢٤. أما
الشاعرات الأصغر سنا فإن أكثرهن شهرة وإعجابا
«داليا رابيكوفتش» المولودة سنة ١٩٣٦ وإن كان
أسلوبها مبتذلاً ومتنافراً، وهي خدعة مقصودة تمكن
بواسطة أصوات المرأة الضخمة، المرأة باعتبارها لعبة
أو موضوعاً جنسياً.

لماذا هذا التفريق بين الشعراء والشاعرات؟ المرء
يتردد ليقتر، ربما هناك صراع في القاع، فبرغم مظهر
المساواة مع النساء.. فهن يخضعن في الجيش ويعملن في
الأرض.. إلا أن المجتمع الإسرائيلي لا يزال قروائى
التقاليد، بطريركى الأسس.

القادمة. نجد في العديد من القصائد انعدام القدرة في
الحب الرجل.

في قصيدته «ث. كارمي» (يقظة) مثلاً، نجده يرهب
مواجهة حبيبته في ضوء النهار، وفي قصيدة لسانان
زاح «من عالم لآخر» نجد أن الرجل الماحز تحطمه
ضخالة وسائل الأنثى المتزايدة، ومع أن هناك قصائد
تتحدث عن الحب الناجح، إلا إنه قُصد بها أن تكون
قصائد مرحة مثل قصائد «هارون أمير».

هـ - الصداقة:

بين الروابط العائلية والعاطفية تستكن الصداقة
بشكل مريح. إعجاب رجل بأخر مشبع بالحاجة إلى
العاطفة الأبوية، بينما الولاء يصنع هذه العلاقة بشبهة
علاقة حب. كثير من قصائد الصداقة مرث، والخسارة
الشخصية تتوازن هنا مع الحاجة القومية، وقد تصل إلى
درجة اتهام النفس من أجل حياة الصديق كما في
قصيدة أوري برينشتاين «محدثات».

و - العالمية:

النقد والشعور بالذنب يلحقان بالكاتب الإسرائيلي
حين يتحول من الثقافة العبرية التقليدية إلى العالمية ومع
ذلك فإن إيقاعات الشعر الأوربي والأمريكي قد امتصت
وتعلمت الشعراء اليهود مع أساطير الثقافات الأخرى.
فراينا قصائد مثل «نرسييس» لأفراات، «دون كيشوت»
لتومير، و«أوسيسوس» لجوري.. وكلها تستخدم رمزا
ملانما لصراعات الشعراء.

ز - الذات:

يسحب الشاعر الإسرائيلي الذات ليدفعها ويسقطها
إلى أسفل بقوى معارضة لتمثل في القصيدة. يقول
إسرائيل الرات:

عبد الرحمن على عرفه



نماذج من الشعر العبري المعاصر في حرب أكتوبر ١٩٧٣

هذه النماذج كتبت في الشهور القليلة التي أعقبت حرب أكتوبر. وأهمية هذه النماذج تكمن في أنها توجز الموقف الذي كان عليه الإسرائيليون بعد حرب يونيو ١٩٦٧ وفي أنها تجسد كيف أن حرب أكتوبر ١٩٧٣ غيرت المفاهيم والمسلّمات التي باتت راسخة في الوجدان الإسرائيلي، وبدأ مع هذا التغيير انفتاح جديد يمهّد لقبول السلام.

○

ايتان حابير**

بلا عنوان*

وزمير المدافع كالصراخ والمويل...

طابور طويل...

من النقالات والبطاطين الرمادية.

وأهذية سوداء، نطلة من داغليا

طابور طويل...

من النقالات والبطاطين الرمادية (١).

الأفق أحمر بلون الدماء

من انفجارات القذائف.

(١) كان القتلى من الإسرائيليين يكفنون في بطاطين الجيش الرمادية.

* هذه القصيدة نشرت في صحيفة ينهوت أحرונوت الإسرائيلية في أعقاب حرب أكتوبر ١٩٧٣.

** شاعر إسرائيلي ، أصبح الآن من كبار المستشارين السياسيين لإسماعيل رابين رئيس الحكومة الإسرائيلية.

أهذية قتلى المدرعات والمدفعية والمشاة
والمهندسين
أهذية قتلى المظليين الحمراء
وأخرى مزقة للمقاتلين
أهذية جديدة لجيل لم يعرف معنى الحرب
وملابس ملطخة بالدماء...
وملابس قتلى الطيارين الرماية
بعد أن أسرعوا بسرعة الصوت إلى عتفهم
ودجروه شاعبة مطلة

وجوه ضباط كلها رعب
الضباط الكبار
مثل الشباب عديتى التجنيد
وعيون أطفالها نيران الحرب
نقالات وبطاطين رماية
ساعة صاعة هنا
فى ملكة الصمت
ونحن لا نملكه إلا البكاء

○

ديدى مانوس *

بعد أن وُعِيََ الدرس

أن تتجرباً وتفكر الصدق
نسوة تصل إلى الحقيقة
والحقيقة أننا بعد حرب الأيام الستة
والأسباب مختلفة ومتعددة
ساد بيننا الشعور
بأننا لن نعيد ولا حتى شبرا
لا اليوم ولا الغد

ولا حتى يوم القيامة
وبعد حرب عيد الفجران
وهذا ما يؤلمنا أجمعين
أصبحنا مضطرين
ألا نكرر أخطاء الماضي
حتى لا نضع بزوغ شمس السلام

○

هايمم هيفر **

رجوناك يا إلهي

رجوناك يا إلهي
ألا تنزل بنا حرباً ثانية
رجوناك بأعلى أصواتنا
رجوناك فى خمس صلواتنا

* شاعر إسرائيلي عبر بقلبه عن أهوال هذه الحرب. وأهنية هذه القصيدة الفخيرة التي نشرت أيشا في صحيفة يديعوت أحرونيات الإسرائيلية في ١٢/١١/١٩٧٣ تكن في امتوتها على كتوجه للجدود بعد أن وُعِيََ الدرس.

** كتاب اللغات العبرية الحديثة، نشر قصيدته هذه في صحيفة يديعوت أحرونيات ٨/١٠/١٩٧٣ يمر عن ألمه بعد إزاء الحرب وأمله في ألا تتكرر بعدما رأى من أهوالها.

وسمعا أننا نرسلون لقيادتهم
تقاريرهم المفجعة
نزلت بنا الحرب بكل قوتها
بكل غضبها
رجوناك يا الهى ألا يحدث
مع كل دقة من قلوبنا
مع كل نغمة من صدورنا
رجوناك ولكن
ما حدث حدث
لم يفد الرجاء
ولم تفلح الصلاة
لم يجد استعطافه الأبناء
ولا حتى نواح النساء
لم تشر الأسأل
يكفيها ما حدث
فابعد عنا يا الهى الخوف والدمار
وكفانا يا الهى هروباً..

أدركنا من سنوات قمن الدمار والدم
ومن الأعداد المترايدة لقتلنا
وأينا الموت فى كوابيسنا
وأينا بينى رأس جسر إلينا
وأينا يسير بيننا
وأينا يهيم بأسماننا
كمس الأبهة اللاسلكية
وأينا عيون نساءنا
وقد انطفأ بريقها
رجوناك يا الهى ألا يحدث كل هذا..
عشنا يا الهى أربعة هروب كاسلة
وتذكرنا كل ماسيب وأمرانها
تذكرنا كل ما كانت تخبئه لنا
سمعا أنين هرمانا
وأينا وههم الرهبة
وأينا بناتنا فى غنادق القيادة
بناتنا على أهبة اللاسلكية

○

عماموس / إتيانجر *

أتبكين يا وحيدتى

هذا يا أمه أمر محير
فعدنا تها الحدود

أتبكين يا وحيدتى ؟
أم أنك تضحكين ؟

(ه) شاعر إسرائيلي عبر عن الحيرة والأرتباك اللذين نزل بهما في إسرائيل في الحرب ويوحى، بنشر هذه القصيدة في مجلة مجنونة العسكرية .

وبدأ الممارك أضحكك
 وعندما ذهبت عن أبيك
 وهين تقبلني فالتى أضحكك
 وعندما تهرب نهجت أبيك
 واه عندما تصيح معلتى
 أضحكك وأبكى
 وبكائى وضحكى يترقبه
 عليها وعلى صحتها
 ...
 قالوا لى مرة من ذذيفة الهيرة
 انفجرت وصكت
 وعن الصمت الذى ساد الوادى

وعن طفلة من قرية «هدرة» خرجت
 من المغيا
 فلم تجد منارل مزرعتها
 من قبل كنا لا نرى القذائف
 ولا نسمها
 لا بين المنارل
 ولا بين الروابى الخضراء
 والمرتفات المزدهرة
 عقيقة هدى أسبابه كثيرة للضحك
 ورغم كل هذا نمدا أسبح هذه السطور
 لا أملكه إلا البكاء.

○

دغوراه به *

نداء

إلى كل الأمهات اللاتى يبكين أبناءهن
 إلى كل الآباء الذين فقدوا أعباءهم
 إلى كل قلبه عزيز كسير
 يتطلع إلى يوم له غد
 أوجه كلماتى وأقول:
 إننى لا أكتبه مجرد أضعاف
 إننى لا أنظم مجرد قوافى
 إن الكلمات تخرج من صميم قلبى
 تتدفق مع دماء الذين سقطوا
 إن قلبى هو قلبه أم عزيزة
 لن يعود أبنا من الرغى.

* وجهت هذا النداء الشاعرة لغواراه به على صفحات صحيفة ها أولتس فى أعقاب حرب أكتوبر ١٩٧٣ مباشرة ترأس فيه الأمهات الكاتبات:

كتابة وتوقيع

انقرت أن أكتب، أن عينه
التي فأتيا طلبة مطاطية
تري بوضوح كل نقطة في القرية
التي طرد منها: ترى أشجار الصبار
عبر الأسوار الحجرية
وترى شجرة التين رمز الأمومة
وترى الزيتون التي جذعها
نور، ان تشبه تلك التي في وجهه هذه
وسوفه ينقل تلك المناظر
إلى ابنه البكر وإلى باقي أبنائه
لكن يثبتها بواسطة أشواك الصبار
في براءتهم

انقرت أن أكتب، ولم أكتب
وبين النية وتنفيذها
سقط ظل
ليست ظلال قرى
ملكه التي أراها، بل ظلال أناس
يتقدمون نحوي، يحملون إلى
ما يبدو وكأنه خطابات
مطوية وشاططة: إنها الكمبيوترات
التي دفنت تحت الأطلال
إنهم يقدمونها إلى
لكن أرتعها.



يسودا عميحاي (١٩٢٤-)

قصيدة وقتية

الخطان العبري والعربي يتجهان من الشرق
إلى الغرب
والخط اللاتيني من الغرب إلى الشرق
الكفاح مثل القلح
لا يجبه مفاكسة اتجاه شمرا
السحب تاتي من البحر والخماسين من
المحرا،

الاشجار تميل مع الرياح
والأعجار تتطاير من كل صوبه
وفي كل اتجاه. إنهم يقدّمون الحجارة
إنهم يقدّمون الأرض كل صوبه الآخر
ولكن الأرض تسقط دائما على الأرض
إنهم يقدّمون الأرض، يريدون التخلص منها

من أمجارها ومن ترابها ولكن من المستحيل
التخلص منها

إنهم يقدفون الحجارة، يقدفونن بالحجارة
من ١٩٣٦، وفي ١٩٣٨، وفي ١٩٤٨، وفي ١٩٨٨
ساميون يقدفون ساميين ولا ساميون يقدفون لا
ساميين

أشرار يقدفون وأبرار يقدفون
أثمن يقدفون ومخطئون يقدفون
هيولويين يقدفون ومتدينون يقدفون
أثريين يقدفون وعاطليون يقدفون
التيكلى تذفه أمجاراً وكذلك المرارة
يقدفون بقلوبه متحجرة أمجاراً للرأس وأخرى
للجبين

أمجار على شكل قم يصرخ
وأمجار تناسبه الأعين
كما النظارات

الماضي يقدف أمجاراً على المستقبل
فتسقط كلها على الحاضر
أمجار للبكاء، وأخرى للضحك
حتى الرب في الكتاب المقدس قدف أمجاراً
حتى أدوات العبادة قدفت
واستقرت في صدرية العدالة
وهيريدوس قدف أمجاراً نصار له معبد

أها لقصيدا على عرن الأمجار
أها لقصيدا تذفه على الأمجار

أها لقصيدا على أمجار تذفه
هل بقى على الأرض حجر لم يقدفه
ولم يبنوا به ولم يقلبه
ولم يرهموه ولم يكتشفوه
ولم يصرخ في عاصف ولم يحتقره البنائون
ولم يدفنوا تحته ولم يتبادلوا الحب فوقه
ولم يحولوه إلى حجر أساس؟

رباهُ لا تذفوا المريد من الأمجار
إنكم تزعزعون الأرض
الأرض المقدسة، المستلقة والمفتوحة
إنكم تزعزعونها إلى البحر
والبحر لا يريدنا
البحر يقول: لا شأن لي بها
رباهُ، اذفوا أمجاراً صغيرة
اذفوا قواقع جمدة، اذفوا عصي
عن حق أو بدون وجه حق من حجاجر سجدال
صديقت

اذفوا أمجاراً لينة، اذفوا طرباً هشاً
اذفوا كركار، اذفوا زفرات
اذفوا رمالاً من على شاطئ البحر
اذفوا طفلة الصحراء، اذفوا درثاً
اذفوا تراباً اذفوا رباها
اذفوا بخاراً اذفوا عدم
إلى أن تكمل الأيدي
وترقق الحربة
وسينال الإعيا، حتى من السلام فيأتى.

مختارات من الشعر العبري المعاصر



تمثل هذه المختارات جانباً مهماً من الواقع الشعري المعاصر في إسرائيل، وهي - على تنوعها في الرؤية والنهج الشعري - تجسد الهموم المشتركة التي تؤرق الشعراء الإسرائيليين المعاصرين على اختلاف أجيالهم وتنوع انتماءاتهم الفكرية، وقد انتقى هذه النصوص ونقلها إلى العربية كل من الدكاترة والأساتذة: رشاد الشامي وناجي ظاهر وسهيل سليم وسلمان المصاحلة.

أوري بورشطاين*

قصيدتان

١ - تذكّر أبياء:

بعد قليل يدخل
إذا انتظرت وقتاً كافياً
كان رجلاً في عرّه
عندما تأكد كيف
يتذكّر له القريب
يوأى مستديراً...
إلى الفراق الذي لا نهاية له..

إنني أفتقد أبي عندما
كان يتحدث إلى الناس
كانوا يجتهدون للاتصال
لكن الحب يفقر
قسوة الوجود فقط
الاستشفاء أسلوب
للتغلب على الرغبات

٢ - المرأة الوحيدة تقزين وتقول:

سُبِّلَتْ عيائى كي لا تراك
أنا أمتنع الديمومة للحد والمعجب
زمتك العصبي يمر ورائي
رواحاً ومجيتاً
كقطار منحرف عن سكة جانبية.

أنا المرأة التي تصبح أحلى
كلما مرّ زمنها
من أجل تثبيت هذا الحلم
المراوغ

جورباك

في الرابعة والنصف من شهر حزيران
لماذا أسرعت، ما الذي اشتعل ثانياً؟
ثيابك في الخزانة
وزيك العسكري
معطفاً، ووثبَ بجانب الستائر
وساعة توقظني كل ليلة
في الرابعة والنصف.

جورباك في النرج
ثيابك مطوية في الخزانة
لباسك العسكري أيضاً
وساعتك تتكلم بجانبى
توقظني كل صباح
في الرابعة والنصف تماماً
إلى أين أسرعت في الرابعة والنصف تماماً؟
إلى أية نهاية؟

ساتان زاخ*

عن الرغبة في الخدقيق

ربما نبحت أو اغتصبت أو شقت سرتها
وعن الأطفال لم نقل بعد الكلمة الأخيرة
كلهم يعترفون أن سمة صكروا أو عذب واحد
قبل أن يحطم رأسه، ولكن
من منهم سقط بين أيدينا
إن كل الذين اختفوا ولم يبق لهم أثر،
قد ألقى بجمعهم في البحر أو ببعضهم
والأ ماذا تعنى بقم الدم؟

إنهم يبالغون في عدد الجثث
منهم من عدّ مائة ومنهم من عدّ مئات
قال هذا: أخطأت، هناك إحدى عشرة فقط
والخطأ مقصود وسياسي ولم يكن صدفة
وماحت بدأت الحديث، فساقول أيضاً:
نبحت ثمانى نساء فقط، لأن اثنتين أطلق
عليهما النار
وواحدة لا يُعرف كيف سقطت

* كتبت الشاعرة هذه القصيدة إثر مقتل ابنها الجندي في قلعة الشقيف في جنوب لبنان في مواجهة مع المقاتلين الفلسطينيين عند اجتياح إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢. وقد قالت في حينه في مقابلة للرايو الإسرائيلي: لو قابلت شارون لقتلته.

ت: سهيل سليم

* ت: سهيل سليم

* كتب الشاعر هذه القصيدة إثر مجازر صبرا وشاتيلا عام ١٩٨٢.

زئيفه ديفيسره

هو ذاك

إلى أى مدى تستطيع أن ترحل
من هنا إلى مكان أبعد؟
أنت تسألنى
ما ظننى عن هذه البلاد
بلادك
بلادى
بلادهم!!
أنا أقول:
الأرض لله
وخيراتها منها

الأسد يزار فى كل حاي
بعد أن أخذ إلى الراحة طويلاً
وأنت تصفى.
لقد تعلمت أن تتحدث إلى الأرض
بمحركاتك
وتسير فى ساحة الجار
وتعود بجديته
تتقاسمان الأرض
وخيراتها منها.
أنت تحرت إتلاناً
وتكتشف حجارة الرحي



داليه رابيكوفيتشره

قصيدتان

الأمهات النكالي

وهو لن يلوح بيده
وإن يصرخ صرخته الأولى
وإن يريثوا على مؤخرته
وإن يقطروا له قطرة بعينه

أم تمشى وفى بطنها ولد ميت
هذا الولد لم يولد بعد
عندما يحين وقته سيولد الولد الميت
الراس أولاً، الجذع ثم العجيزة

• ت: سهيل سليم

وتنكار غير كبير
هذا هو تاريخ هذا الولد
الذي قتلوه وهو في بطن أمه
في شهر كانون الثاني ١٩٨٨
في ظروف سياسية أمنية.

ملقى على مبنى مربع
أه، يا حبيبي، لا تكن هذه الأمور
صغيرة الشأن في عينيك،
مع أنها أيضاً ليست كبيرة
العين، هي أيضاً، تطلب الراحة
تريد تعويضاً عن تعبها

وإن يلفوه بالقماط
بعد أن يفسلوا جسمه
هذا الولد قدس تماماً
ولم يخلق، قيل أن يخلق
سيكون له قبر صغير في طرف المقبرة
ويوم نكرى صغير

قصيدة علي الفمط العربي، ربما

جراح الرطوبة تتسلق الستارة في الحمام
تعال يا حبيبي، ماذا تفعل؟
هنا خيط ملقى على الأرض يخلق راحتي
لا يمكن فرض النظام،
فقط بقع الغل تحت الطاولة مائلة
ظل قائم على ظل شاخب



ياعيل هرينفelde

أحضر ماءً للشرب

للمختر أن يهدئ
ويقول كان الفجر منبلجاً
كانت الشمس مشرقة
خرجت لأحضر ماءً للشرب
سقطت على قذيفة وأخذت رجلى

حين كان رشيد طفلاً صغيراً
هرب في الظلام مع عائلته التي كانت
تسكن في قرية صغيرة قرب عكا
اليوم يتمدد على سرير ليس نظيفاً - قذر
هائداً بقدر ما يمكن

كبت الشاعرة هذه القصيدة الانتفاضة عام ١٩٨٨، وإثر إجهاض الكثير من النساء الفلسطينيات بسبب القنابل الغازية.

• القصيدة الأولى ترجمها سهيل سليم الثانية سلمان المصاحبة.

على سرير لوس نظيفا - قلندر
هائلا بقدر مايمكن
للمخدر أن يهدئ

كنت نجارا
نجا بسيط مع رجلين
وهكذا إنه يتمد

عاده اهروني.

شقيقتي بنت إسماعيل

كي تحمل السر أيدينا معا
للأمل
للأطفال
وفق برامج الحبيب مع فيض النصائح
وفق هذا الشرق
واللهب العنيد
حيث روض الياسمين الزهر العطار نمضي
حيث أطفال البرية دون فرق
يلعبون بدون خوف من جنود
لعبة الأطفال «الاستمائية»
نستظل بفي أوراق الدوالي
تحت غصن التين لاتخاف
ولا نخشى الفزع.

يا ابنة اسماعيل ياأختي تعالى
نبن جسراً من عجائب
من مواليك وتينك
من... إلى كرمي وتيني
فوق أوجاع اللظى
بل فوق مكوى الانتفاضة.
يا ابنة اسماعيل ياأختي سميرة
هل سنضحك كاثنتين من النساء؟
بدلاً من أن نبكي
لأن اثنتين من صبياننا رميا حجاراً
والقذائف والرصاص؟
هل سنضحك؟ بل متى ياأخت نضحك؟
إننا اثنتان يا أختي سميرة
فوق جسر من عجائب
في شذى إعصار هذا الشرق عشنا

* كتبت للشاعرة هذه القصيدة إثر الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢.

ت : سهيل سليم

ذلك الصغير

الرجال الأحياء الذين خرجوا من المركبات
التي يتصاعد منها الدخان
خريطة تلك الحرب، مخفر جبل الشيخ،
واللسان في القناة
الكلمات الرائعة للغاية التي انتهت في الليل
الصرخات التي تثير رعدة مؤسسات دولة،
والغضب الصامت
الغناء عند سماع جملة: «لقد ضاع منا
الهيكل الثالث»
ذلك اليأس المفاجئ والحاد، الذي يشطر
النفس
وداود الذي لم يرتبك ولو للحظة واحدة
والنصر. أحمر العينين. ذو الملابس الحمراء.
رائع
ثلاثون كيلو مترا من دمشق. ومائة وواحد
من القاهرة
والثمن لا يستحق

ذلك الصغير، في يوم الغفران، مازال حارقا
الهلج، والإهانة، وخيبة الأمل القوية كالموت
ومركبات النيران الصاعدة إلى السماء،
طاقما بعد آخر
وفزع المفاجأة، والاتصال الأخير. والظلام في
العيون
والدم على البازلت، والدم على الكتبان
الرملية، والدم على سطح المياه
وصرخات الجرحى، وصمت الموتى من موسى
الشفاه
ونكري ذلك الصغير الذي ينفطر له القلب،
في الساعة الثانية بعد الظهر
تعلنا بعد ذلك كيف نعرف كل الشفقات
السرية
الحصون، والمحاور، وأهداف رجال المنفعة
الأسماء - بعضها معروف وبعضها بلا وجه

ناتان يوناتان

قصيدة عن البلاد

كيش الفقير.
بلاد تستطلي ترابها
مالحة كالبيكاء شواطئها

بلاد تاكل أبنائها
تاكل زبدة ويصلاً وزرقة
أحياناً هي الأخرى تصلب

٥ ت. رشاد الشامي
والقصيدة منشورة في صحيفة بينجوت أحرزوت في ٢٨/١٠/١٩٩٠.

حزن حجارته
ويعود الخريف بغيومه الثقيلة
ليغطي بالرمادى كل بساطينها
والشتاء الذى يفلق بالبكاء
جفون عيونها الباكية

تلك التى منحها أحباؤها
على قدر ما استطاعوا العطاء
كل ربيع تعود إليها روحها
كى تغطي جميع تجاعيد وجهها
رياح الصيف تعانق فى الثور

أسير حليجوا

ثلاث قصائد

فالحرب لم تعد لى بعد الآن
قلبي : أيتها الطيبة لراك تنزفين دماً
تهيمن عند الفجر
قبالة أبواب خفايا النهار
عندها فتحت عينيّ لأمضى
وأمر..
وصعدت من البشر

كما لو أن
فى داخلي آلاف العيون
إلى أن اقتربت من حافة المنطقة
أشرفت على حافة القاع
هناك الكل يسقط فى الهاوية
وعلى حافة النهار

قصيدة عن البلاد

سأطلق أيتها الطيبة، فهم غير موجودين فى
الغابة
وفى المدينة على الأرصفة تفسرين منهم
مذعورة
عينك جميلتان تصدائني لرؤيتك
كيف تزهرين أنت وروحك .. خوفاً
نحو الاجتلال أرسلك

افتقدته فجأة

افتقدت فجأة مكان قبرى
وخرجت فى منتصف الليل باحثاً
ولم أفتح عينيّ فالظلمة ثقيلة
يؤنسني بالبرد كوكبي وحده
والطريق مرشوش بأشياء فضيه اللون

هذا الصباح

كهذا الصباح لاستقبال وجه الشمس
كانما الأشياء كلها اخفتت
من عالم الأشياء السيئة التي غطت
وجه الشمس من كافة الاتجاهات
وهذه الأشياء •

هكذا أردت الدخول إلى هذا الصباح
بصوت الناي القادم إلى من أعلى
صافياً وأزرق كهذا الصباح
ومادام حاضراً فوقى،
يجىء صافياً وأزرق



يغيره هينرساد

لعله نمونجى

مازال المكان رطبا
الله، الله، لايزول أبداً * .
الرمل و البحر،
خريف الماء
برق السماء
صلاة الإنسان
ثمة قصيدتان تلامس الواحدة الاخرى
كسرى أسنان - يصطك الواحد بالآخر
بغم واحد، بخوف واحد، متبادل.

لعله غريب، لعله نمونجى
هذا الذى ما زال يشدنى للداخل،
داخل الفؤاد -
الرمل، البحر، رذاذ الماء
برق السماء -
مالم نقله بعد
ما زال يريطنى بالعدو أيضاً
ما زال العدو أنا مترجمة
ذاكرة تتراجع فوق رطوبة القشرة -
الذرة تحرك قشرة بطيخ

قصيدتان

١٠ -

لا أحد يطلق الرصاص
على الهدف نفسه
سوى قصير الرؤية
لا أحد يفكر مرتين
بالهدف المقصود
سوى ضحل التفكير
(ترجمة حرة عن الأبيشي)
لا أحد يبخل مرتين
في الوجه نفسه
سوى محبى الوجه والخنازير
فرقة رماة قرب القبر المفتوح
تطلق دفعة رصاص تكرر في الهواء
ما الذي تراه في الفضاء؟
بماذا تفكر؟
تحت سماء مقصوفة الجناح
ليس ثمة ماهو ثابت
ليس ثمة ماهو على شاكلة نفسه
وكل الأمور واحدة،
يالهذه الحياة

٢٠ -

يطلقون ويدفنون
الفولاذ والصدأ
وقريبة جداً حالتنا من الأموات
.....
يطلقون ويدفنون
في الريح التي مورت من هنا ولم تعد
من بيت لبيت ينقل الصدأ
وياكل شارعاً إثر شارع
تحت سماء مقصوفة الجناحين
تضيق البلاد عن استيعاب نفسها
يطلقون ويدفنون
ويلا وهي يتركون ذلك يُسمى
تذكروا ما يعرف اليهودى أن يتذكروها
من خلال النسيان من خلال الصدأ
سننذكر ونشيخ مع الوقت
الذي يحسن إلى المتذكرين

* كتبت الشاعرة المقطع الثالث كاملاً بلحرف عبرية ويلفظ عريبى. وإلى جانب إثبات ترجمة عبرية له.

الخروج من مصر

: 1

عندما ولدت سمعت صفارات الإنذار

فانزلوني

إلى الملجأ ملفوفاً بالقطن

وبالخوف وضعوني في صندوق

صغير على عجلات، بين أرجل

الناس والطاولات

في قبو محاذٍ لجذور الأشجار والأنهر،

رضعت الثدي والحليب، لامست

- بلا خوف - المكان الذي جثت منه

ب :

عبر النافذة في الطابق الثالث

شاهدتهم يخرجون، يصعدون

مرتفع شارع فريشمان باتجاه البحر،

يفنون ويولون في الساحة

بين «مساكن العمال»

وكنيس «بيت إيل».

كنت طفلاً، وقلت على روعس أصابعي

كانت الساعة الواحدة من ظهر أطول يوم في

التاريخ

ج :

كنت طفلاً، وكان آن ذ «بيت مزراهي

للشابات» سيدي .

عندما تفوهنا بكلمة: بلدية

تخيلت بيتاً صغيراً في شارع نوف

هوز، محاطاً بالرمل والأسلاك الشائكة

ويجنود بريطانيين من رصاص . وعلى عتبة

صفيح كبيرة لشاي «فيسوتسكي»

رأيت كلمة: «حكومة»: صحراء وجمال عائمة

أياماً كثيرة، وحيدة

د :

الآن . عند المساء، أين ذهبوا بعد قليل

يفنون قراءة الأخبار، ويقرنون:

«إلى أين تذهب هذا المساء». وحالياً

يقرنون بعض الأخبار الداخلية، أخبار عن

حالة الطقس، وضع المستندات المالية

وتحيات أخيرة من زاوية البحث عن الأقارب،

لا أحد يهتم بالخروج من مصر

فوق الأسفلت الحاد، بلا شرطة مرور، بلا جبال

على جانبي الطريق، في الماء الذي أصيب

جفافاً، في الصحراء الأكبر من الدنيا

وحتى اليوم. لأحد مؤرّق بالمثاليات المملة،

خشية أن يصبح الطير في ساعة الصفر

أو يخسّر ثور، وعلى سطح مدرسة تل

نوردوى تنفجر الحوريات مرة أخرى بالبكاء.

هـ : موت لنداو

وفي الوقت الذي لم يزل يرقق فيه عصفور،
ولاصاح طير أو خار ثور
مات طفل، لنداو، من شارع «شغطي
يسرائيل»
وفي أوج هذه اللعبة المشهورة.
الملك والرتب، في الصحراء والماء
استلقى على الشارع كالقط
وكف الأطفال عن اللعب معه، ابتعدوا
وسالت أمخاضهم من بين شقوق وجوههم
كيف دلعناه، مدبناه على كيس في الساحة

وكيف ابتعد المارة عن الدم
الذي تركه على الشارع
الآن، بعد أن توقف الأثني
أشعر بالندم في داخلي، في المياه التي تتجمع ثانية
مريم لاتأخذ الدف. وهي لاتقدر على الغناء
لاتخلص أحداً أو يخلصها أحد
عصفور يرقق، طير،
متعب.. ثور يخور.. الآن
كلهم متساوون كما كانوا يجبتون مع الضوء
المتريد في المساء

يتسحان ليبر

مواطنو العالم *

لم تكبر حيث كبر أجدادنا
لم يكبروا هم حيث كبر أجدادهم
تعلنا الا نشأنا (في الواقع نقرر أن نشأنا لكل قير)
لسنا ننتمي لأي مكان
يمكننا أن ننتمي بسهولة لأي مكان
يطلب منا
إننا نعب أصفاق الأرض ،
نمك في الفتانق الوثيرة
نرقد في المخازن الباردة،

ونحب من أجل الحب فقط
نفتصب - فقط حتى نتذكر
نستمع بالاستحواذ ،
نهدم القرى في الأساس
نستحوذ ، ثم نذهب ،
نكره اسم الفلاحين
الفلاحين في الأساس (وإذا اقتضت الحاجة
نفلح الأرض كذلك)



منذ سنوات عدة، واجتهادات إميل حبيبي السياسية تبعث على الدهشة والفضول. فلا يقرأ القصايا، صغيرة كانت أم كبيرة، في سياقها التاريخي وفي التاريخ الذي صاغها كقصايا، إنما يستولد الأسئلة، كما الإجابات من معادلات ذهنية تنقض الواقع وتغترب عنه وتحول الصهيونية في هذه القراءة، وبسببها، إلى حكاية من حكايات الأيام السعيدة، وتغدو المسألة الفلسطينية، في أسئلتها الكثيرة والمعقدة، مجرد «سوء تفاهم» عارض، يزيله الحكاء ببسر وسهولة، وكما شاء واشتد.

ومن يبتسر مسألة كبيرة إلى حكاية من حكايات الشتاء قادر على تحويل القصايا كلها إلى أسئلة شاردة. تصبح المسألة الفلسطينية نتيجة للزيف العربي، وتغدو الثقافة العربية متمننة وبعيدة عن التسامح، خلافا لثقافة الآخر الإسرائيلي الباحث عن المودة. وتغطي أقوال إميل، في ندواته المتعددة، برهاناً على سوء ترتيب الصفات، إذ التعصب في غير مكانه وصفة التسامح لا تذهب إلى أصحابها. ولعل انهيار «إميل» بـ «العالم الجديد» الذي نعيش فيه، بعد انهيار المعسكر الاشتراكي، يفضي في نفسه صورة «الكاتب العالي» الذي لا يعنى بالقضايا الوطنية والمحلية الصغيرة، لأن واجبه الدفاع عن أرواح البشر جميعهم. وربما، لا يكون في هذا النزوع ما يضير، لو أن الكاتب ذهب إلى «العالم» وحمل معه تاريخ شعبه الحقيقي، وحفظ في ذاكرته تواريخ الأشياء. وما يفعله إميل يذهب في اتجاه آخر، لأن في تبشيره السياسي اليومي، يرد على القارئ العربي ورغبات «عالم جديد»، لا يعير اهتماماً كبيراً للرغبات العربية.

وربما يبدو الحديث عن إميل مريباً، بسبب توّعه على صورتين، صورة الأديب الذي خالفه النجاح، وكان جديراً بنجاحه، وصورة الصحفي اليومي، الذي يقول بما لم تقل به أعماله الأدبية وفي فراق الصورتين ما يبعث على الأسى، وما ينسج مسألة إنسان يقايض الجوهرى بالعارض والحقيقي بفتات ميسور لا ينتمي إلى دائرة الحقيقة وفي هذه السطور،

**إميل حبيبي؛
الوجه المفقود
في الأقنعة المتعددة؟**

ورؤية، وفيه نبل وشجاعة، غير أن الفلسطيني، الذي أرهقته التهمة، كان مقدس المكتوب قبل قراءته، ويترشح للقدس على الكاتب وقلمه. ولم يكن محمود درويش ذات مرة. وكان في الشخصية إميل الخصبة ما يستجيب لذاكرة خصيبة الأحلام والأوهام في أن، فصعفى مرموق هو، يخاطب الوطن بلغة الفقراء، ويخاطب الجميع بلغة كاملة اليسر والأناقة. وهو المثقف الحاضر البديهة، والسياسي الذي يستظهر مواقفه من دون تعلم، والأديب الذي لا تغفله المهية، والخطيب الشعبي الذي تستجيب له الألف والقلوب وتعتبر الصورة الجميلة على ما يزيد جمالها ثباتاً لدى أطراف لها نزوعات مختلفة. يتعزّب للصورة القارئ المؤمن بالا اشتراكية أمفاً وبموسكو مرجعاً اشتراكياً. ويتعصب لها الفلسطيني الفخور بأديب مرموق ينتمي إلى أهله، ويحمل قضيته الأديب العربي المدافع عن القضية الفلسطينية في دفاعه عن أدب المقاومة المرتبط بها، ويدافع عنها السياسي الباحث عن وصال مع اليسار الإسرائيلي أو ما يتجاوز اليسار.... تتمازج الدوافع بالخصبة والبرامجيات لتخلق كاتباً يدخل إلى جميع البيوت ويخرج منها مغتبطاً، ويحظى على كل ما يكتب بتقدير كبير. وما الموقف من ذلك بن كعج، إلا آية على تضامن، آخر أسبابه النقد الأدبي. فمنما ظهر هذا العمل ومنه بعض النقد، استغفرت، مدافعة عنه، أقلام، تقدم في عواصم عربية مختلفة، وتتهم النقد بالعداء، للاشتراكية وبالتعصب القوي الضيق وبالتعميز بـ «المهية الفلسطينية»، متمنية لذلك أن يهلك جفافاً تحت شمس صفراء. التقت صورة إميل المتعددة بالأسباب المتعددة المدافعة عنها، لتعطي، في النهاية، رجلاً ميسور الحركة، يوزع خصائصه على المهام الفلسطينية والاشتراكية والإسرائيلية، ويظل كامل النياقة والبهاء.

لا تتعامل مع المواقف السياسية للأديب، فله أن يجتهد كما شاء، فما نتناوله يدور حول دلالة المثقف وصورته في كتاباته السياسية. تلك أن بين الأديب الذي يدافع عن الحق والصحى المدافع عن شيء آخر مسافة واسعة. وسبب هذه المسافة يظل احترام الأديب كاملاً. ولا يتبقى للصحفي القائم فيه إلا ما هو جدير به أيضاً

الأديب يشكل صورته المرغوبة:

كتب غسان في: «أدب المقاومة في فلسطين المحتلة: مقابل أدب المقاومة العربي في فلسطين المحتلة يقف الأديب الصهيوني جزءاً من حركة الثقافة في الأراضي المحتلة وواحد من الضغوطات الأساسية التي تتصدى لأدب المقاومة العربية هناك، لا للتأثير عليه وسحقه فقط، بل أيضاً لتشويهه على الصعيد الداخلي ومحوه على الصعيد الدعائي الخارجية»^(١) تنصت صفة المقاومة على الأديب، ويتقدم الأدب فعل نزال ومواجهة، تُشقق من فعله صفات على صورته هي: السحق، والضغط والتأثير والتشويه. تبدو المقاومة بداهة تلازم كلمة الأديب الذي يلازمه الاحتلال. وربما، لم يكن غسان، كما الفلسطيني الذي أدله المنفى، يكتفي بقراءة نص ملموس، بقدر ما كان يتأجج نصاً آخر مرغوباً. يمكن النص الأول، أو يحاوره على مبدعة. كان فلسطيني الشنتات، الذي أروق حجر البلاد في ذاكرته، كان يخلق أديب الداخل، قبل أن يتوجه إليه، ويساوى بين الأرض المحتلة والأديب الذي لم يغادرها. وربما كان الفلسطيني المجهود يغذي الرغبة المفعمة بأريج الأحلام الطيبة، فيعطف المقاومة على الاحتلال، ويستولد أديبه من أشرف الكتب وأعلى المقامات، ويرى في الحرف شظية وفي الكتاب معركة. ويأتي الخلق في ذاكرة المجهود، بما تشهيه الروح، فيلازم الجمال فلسطيني الداخل مثلما تلازم الشفتان الرائقتان الأسنان التنظيمية، ولعل جدل المنفى والوطن، في سياق يفصل بين قارئ الخارج وكاتب الداخل الفلسطينيين، مزج بين البشر والملائكة. وبالتالي، فقد كان، ولا يزال، في فلسطين المحتلة، أدب له دور

فلسطينية وفلسطينية في عرويته، يتكى على موروث فخور به، ويقول صريحاً في اللغة والأدب، ويعلم عن هويته الوطنية في نثر رائق، يذكر بلغة طه حسين وأحمد فارس الشدياق ورؤيف خوري، وتتضافر الصور مؤزة الرضا المكتنز على السياسي والأديب والحروي والأمل وشيخ اللغة المتقلب والشباب الفلسطيني الذي وضع المستقبل الوردى في جيوبه واستراح.

ويمكن للعين الثاقبة أن تقف طويلاً أمام: «هذا القادم كأنه أبطلنا جميعاً»، وتعمد الارتباك. معروف بلا اسم هو، وهاته تسقيه، والبطل يومه إلى النصر القريب، ومن يختزل الأبطال جميعاً في قامته يستدعي المعجزة تتخفف العين من ارتباكها إن لجأت من جديد، إلى سيرة المهور، المأخوذ بهويته المهددة والمتشبهت بذاكرة تحكي أحوال ما ابتعد. وقد كان فيما كتب إميل حبيبي شيء من الذاكرة، التي تحكي عما تبقى. كتابة يتوسدها الحزن، وتخبر أن ما كان لم ينط، حتى لو أخذ شكل الحكاية. نقرأ في رواية «إخية»: «واقفادني إلى غرفة جلوس أنيقة نظيفة تعبق برائحة الماضي، كما لو أن نوافذها لم تفتح على الشمس أربعين عاماً. كانت مكتظة بالمقاعد ذات الطراز العتيق، وقد علتها مسحة من غبار لو كان النسيان غباراً لكانه. فمددت يدي كي أمسحه عن مقعدي فأوقفتني عن ذلك مسحة من عتاب بين شفتيه، فجلست ولئيداً، كما يجلس من نومه صاح^(١). الأربعين عاماً المتربة عمر احتلال فلسطين، وقوام ذاكرة مغترية تحتفظ بالأشياء ويغبارها. كان من يسمح الغبار عن الأشياء يقصد إلى الحفاظ على أشيائه، أما من يحتفظ بها مدثرة بالغبار فيعرب في الحفاظ على الزمن الذي جُلَّ غباره الأشياء النظيفة. غبار اليب في هالة غريبة يتراكم في أرجاء الغرفة وتظل أنيقة ونظيفة. والغبار الأبيض نظيف، إنه جزء من ذاكرة، قبل أن يكون نثاراً من تراب. تتقدم رواية إميل كذاكرة للوطن الضائع، تميز الزمن السوي من زمن شائه تلاء، وتحدث عن البيت، الذي كان، في حوارها مع آثاره الدارسة. إن رؤية

ومهما تكن الجهات التي انطلت إميل يظلمه الوارف فإن الظل الشرعي الفلسطيني هو الذي أمَدَّ الرجل بحركته الواثقة، وأغواه بمسار يكسر البوصلة في قلب الصحراء. في حوار أجرته مجلة الكرمل، في عهده الأول، مع إميل حبيبي، نقرأ التقديم التالي، الذي كتبه محمود درويش وإلياس خوري: «وهو إميل حبيبي، هذا القادم كأنه أبطلنا جميعاً، يضحك ويسأل، ياخذنا في ذاكرته إلى هناك، يقول: (بلادنا)، إنها بلادنا. والضمير يشير إلينا جميعاً، وهو كأنه الضمير، كأنه ضحكات تمطر فوق شوارع المدينة القديمة، نمشي إليها معه. هذا الفلسطيني العربي، الكاتب السياسي، المناضل، هذا السيل من الشخصيات الشعبية التي تتلخص في رجل واحد. هذا الكاتب الذي لا يحترف سوى الحب، يكتب، كما قال، حين تأتبه الكتابة^(٢)». تتكاثر الصفات فوق كفى الرجل حتى يمد ويتعثر في سيره، لا بسبب ضعف في السافن، إنما بسبب صفات متراكمة تغويه على الضياع. فهو الإيجاب الكامل، الذي تسكنه عناصر متعددة قوامها الإيجاب. فهو الضمير وبطل الأبطال وموطن الحكمة وحامل الندى من ربوع البلاد المضيفة. يولد حبيبي من أحلام العودة المرتقبة ومن غواية اللغة، فيكون جعم الضمائر الصادقة، ويكون سيقاً من شعاع. تجتمع سيطرة اللغة إلى الفرق، وتكاد تفرق معها الرمز المخلوق في مياه الحلم والبالغة. غير أنها في عملية الفرق المزوج تمارس شيئاً قريباً من «الضلال الصالح»، ذلك أن في حديث حبيبي وسيره ما يدعو إلى الإعجاب. يقول إميل في الصور المنشأ إليه: «التوراة والإنجيل لم يلعبا أي دور في حياتي، أهملت الإنجيل وقرأت التوراة، وأنا أقاوم تأثيرها في، واعتقد أن تعابير التوراة هي تعابير عبرية، وتركيب الجمل هي تراكيب عبرية. وأنا أقاوم الاستناد على أصول هي خارج تقاليد جماهيرنا، كالميثولوجيا الإغريقية، فلفافتنا تبدأ بالإسلام^(٣)». يترجم إميل في كلمات «تقاليد جماهيرنا، ثقافتنا، بلادنا، صورته، ويكون عريباً في

البيت في اطلاله، هي التي تجعل الفلسطيني المسجون في ارضه يحافظ على الاشياء، وغبارها، ذلك أن الذاكرة تسمح الغبار عن الأشياء في الأزمنة السوية، وتوجد الأشياء وغبارها في أزمنة الانحراف. يكتب إميل عن شبابه الذي كان كهولته التي اندثرت، ويكتب عن فلسطين التي كانت في زمن الشباب وإنثرت قبل زمن الكهولة. ويحيى اختلاط السيرتين معمورا بالأسى ومسكونا بالحزن ومدثرا بهاء يجمع بين النعم والندى. يطفو الأسى في «السداسية» ويعلو الأسى في «إخضية»، ويصحب الضحك الأسود في «المتشائل» فإن لمح الكاتب غروب العمر في: «سرا يا نيت الفول» غاص في ذاكرته المتعبة يخلط الحنين بهذيان جميع.

تخبر السيرة المكتوبة المضاعفة عن زمن كان وإنثرت، لم تكن الضحية فيه قد أصبحت ضحية بعد، ولم تكن الذاكرة الحزينة بعد شرطا من شروط وجوبها كضحية. فالحزن والتشبت بالحنن شرطان لا تقوم الضحية إلا بهما. يتكون نص إميل حبيبي الأدبي في الحوار المفتوح بين حاضِر الضحية وماضيها، وبين هواجس الضحية وأطياف الجلاء. أي أن نص إميل لا يوظف الذاكرة الوطنية بصورة المنزل الذي كان، بل بصورة الأطلال التي صار البيت إليها: نفرا في قصة قصيرة عنوانها: «مرثية السلطعون»: «ولم أشأ أن أخبره بأنني وجدت البيت، الذي سكنته في رام الله مهجورا منذ أن أخليته، وبأنني لفغت حوله، وطلعت على عشبته. ونظرت من إحدى النوافذ فرأيت عنكبوتا قد نسج خيوطا أحسب السقف كله. قلت أن يكون من بقاياها. فسألته هل تذكرني؟ فخلل ينسج خيوطه»^(٤). يتابع العنكبوت نسج خيوطه على السقف للهجور، مثل فلسطيني ذاب على رعاية غياره القديم، فجزا الحضور هو وجزا الغياب في أن. يذهب الفلسطيني، المصادر في ارضه المصادرة، إلى هندسة النسيان أو إلى بناء المنسى بشكل لا يطاله النسيان. ويكون إنسانا ممزقا في ذاكرة ممزقة، لا يحسن استعادة ما كان، ولا يقدّر على نسيانه. ويقوم الأمر كله في وجود غريب لإنسان ينتمي إلى البشر ولا يكون منهم

تماما، لأن نقصاً وقع عليه ومنع عنه الوجود السليم. يكتب إميل في قصته: «بوابة مانتليوم، وكل من عليها يا سيدتي يستطيع الدخول والخروج عبر هذين البابين إلا أهل البلاد ياسيدي المحترمة»^(٥). يأخذ الوضع صفة اللعنة، الوياء الهالك، أو الظلم الثقيل، فالذي لا ينتقل مثل البشر، ويظل محصورا بين بابين، يختلف في طبيعته عن البشر، ولا يجوز على حقوقهم، لأنه جدير بالعقاب أو حامل لمرض وبيل وقد يأخذ الوضع السلبي، في أشكاله، صفة المساة، غير أنه ممكن للمساة أن تأخذ شكل ملهاة سوداء، حين يعزل «المعوز» ويصبح العزل طريقا إلى الشفاء والعلاج.

يكشف إميل في «المتشائل» عن تبيد المنطق وبخرج اللامعنى على المعنى، إذ يبدو غياب المنطق وفراغ اللامعنى مؤثلا للحكمة والمعنى. تنفجر المساة، في الوضع المطلوب، ضحكا أسود، لأن عادي الضحك مرتبط بمفارقة عادية. يصدر الضحك الأسود عن ضحية تعبت بذاتها، لتتحمل وضعها كضحية، ولتعلن للجلاء أنها ضحية طيعة لا خوف منها ضحك. تطهير يلجم المكبوت ولا يلفيه. ضحك - أسود تدافع به ضحية مأكرة عن ذاتها، وتخبر به أنها لو أخذت بالضحك العادي لانهزمت كضحية. يشتق إميل، في «المتشائل»، كما في أعمال أخرى، شكله الأدبي من الواقع الذي يصوغه، ويعطى للضحية أدبا يعكس أحوالها، ميرمها عن وعى رهيف يربط، بشكل صريح، بين التاريخ والشكل الأدبي. وفي التاريخ المعاني يستولد الفلسطيني حريته من سجنه، ويقبل بضئيل الحرية، لأنه يرتضى بسجنه الكبير، الذي كان وطنًا. تقدم «متشائل» صورة نموذجية لأدب منسوج من ضحك أسود وجمع حلول المذاق، إذ الضميمة تصون وجودها بإنكار مأكرو لوجودها، كما لو كان إنكار الذات شرطا للحفاظ عليها. يتكون النص الساخر، الذي يعيل على الضميمة، في جنل الذات التي تمارس الإثبات والنفي في أن، وتحقق المساة والملهاة في اللحظة عينها. ويكون على الفلسطيني المصادر، الذي يحقق المساة والملهاة معا، أن يعيش وجوده مقلوبا، ليتبقى له شيء من الوجود السليم. شيء

الأموات بالدموع المستتية والدماء الحقيقية. واستخرج، من هذا كله، بطلا جاهز الحركات والمصير. ورجل **إميل** إلى مهام مختلفة، لا مكان فيها للأبطال المنتصرين والنهائيات الجاهزة، ولا موقع فيها للبئية المتكلمة ولغة الخطب. وولد، من هذا المنظور، نص ساخر لا مركز له، يقبل بتعددية القراء، ويطرد البلاغة بعيدا، ويرد إلى روح شعبية طليقة، تعلن عن وجودها في ضحكها، وتخبر أن ضحك الضحية لون من المقاومة ودليل على اعتناق الحياة. ومن الضحك وفلسفته جاء الفلسطيني - الضحية، يحمل وجهه في قناعه، ويوهم أن قناعه البائس هو وجهه الحقيقي.

بسبب هذا الأدب، الذي ينتقد الواقع وما فيه من أدب، تحول **إميل** إلى أديب جدير بالاحترام، دون أن يتحول بالناكيد، إلى «بطل الأبطال» المزعوم. ولعل تحول الأديب إلى «بطل الأبطال» المفترض قد جنى عليه وأخل خطاه، فارتقى سراديب مبهمة الإضاعة، التهم فيها شخصياته المتكاثرة، وصولا إلى شخصيته البسيطة الأولى

الأديب - الذاكرة يفقد الذاكرة:

تشكلت صورة **إميل** حبيبي المسيطرة من عنصرين، يتمثل أولهما في أديب مرموق يسك ناصية الكتابة، وتجسد ثانيهما براو يحكي «أحوال البلاد» ويختصر في ذاته الأبطال جميعا. يرد العنصر الأول إلى الموهبة والاجتهاد الذاتي، ويهيل العنصر الثاني على إعلام فلسطيني رسنى يحتضن الأديب ولا يخل عليه بالثناء. وكان على الصورة أن تعيش توتر العنصرين وأن تعاني أثر اللقاء بين حق المعرفة وهالة السلطة. ولم تكن أسئلة اللقاء بالغة الصعوبة، لأنها استلهمت جديد لمشهد قديم. كان على المعرفة أن تقر أحوال السلطة وتشير إلى أعراض السلب، أو كان عليها أن تحتفل بالسلطة وترفعها إلى مقام الإيجاب الكامل. ولم يتردد **إميل** كثيرا، فدخل إلى ردهة السلطة، متخليًا عن القراءة الصحيحة قبل الدخول، كما لو كان يستظهر درسا قديما لا عناء فيه.

من تبادل المواقع بين الغريب والكالف يفخسى إلى تامل لا غيلة فيه. يقب ارتهان العادي إلى مطلوب دلالات الأشياء، فيفقد الضحك سؤالاً، والضحك الأسود احتجاجاً. بمعنى آخر: إن الضحك من التاريخ سؤال، والضحك الأسود منه إجابة ناقصة على سؤال ناقص. وما الضحكة إلا الكيان الذبيح الذي يعرف ولا يريد أن يعرف، لأنه يعرف أن إشهار المعرفة يفخسى إلى الموت. يشتق **إميل** معنى الضحكة من تجاهلها العارف وسجنها الأليف، ومن رشفها الصباحي لدمها من عروقها المفتوحة، لتبرهن أنها ضحكة عاقلة ورائقة المزاج. ولقد فعل **إميل** كل هذا الاشتقاق الجميل، في شكله ولغته، على مبعدة من أدب فلسطيني تقليدي مسيطر، يساوى بين أحلام الخيما ونرى كتمان، وعلى مبعدة أيضا من أدب صهيوني يجلب أبطاله من أقاليم الألفة.

أخذ الأدب الفلسطيني، تباعاً، بمنهج الدمع الذي يروى ما قصى، وبمنهج الصراخ المبتهج، الذي يحمل الفلسطيني فيه طلاس «الرصاصة الأولى» وينتصر في المعركة قبل الوصول إليها. وكان هذا الأدب في شكله، وفي أحيان كثيرة، صورة عقلية مبتسرة لأدب صهيوني، يقتات بالرماد والدموع وأطيان الأجداد والحجارة المقدسة. وما جاء به **إميل**، في أدبه، بعيد عن مناديل الدموع وصهيل الفرسان الذين يطربون في أرض المعركة. ذلك أن **إميل** كان يتجاوز لحظة الانفعال الرائعة إلى التاريخ الصلب، الذي أنتج الضحكة والجلاد، وأنتج بينهما القهول الثقيلة والسافات المحصنة وأشياء كثيرة من عبث الأقدار. كان الأقدار العابثة لا تستوى إلا بصحبة مريضة بين طرفين لا ينفصلان. لأمس **إميل** «الصعبة المريضة المستعمرة»، وصاغها في قول يعبد بالبيدييات ويسخر من التاريخ ويذجر القول العادي. ولم يكن **إميل** يسخر من التاريخ المطلوب فقط، بل كان، في تأمله العميق، ينتفض الصهيونية في إنتاجه بشكل أدبي جديد ينتفض، في معناه ومبناه، الشكل الأدبي الصهيوني التقليدي. فلقد انبنى الأدب الأخير في فضاء البلاغة واللاموت وتخليط رفات

وأعلن إميل عن مهارته في زجر كل قراءة صحفية في صيف عام ١٩٨٩، في مؤتمر للأدباء في بقعة آسيوية من الاتحاد السوفيتي الذي كان، حين صرح: «الصهيونية ليست عنصرية». ولم يكن إميل يقدم في تصريحه اجتهدا ذاتيا أو تايلا خاصا به توصل إليه بعد إعمال للفكر طويل، إنما كان يتهرع بموقف سياسي عالني الصوت واضح الكلمات، نيابة عن إدارة فلسطينية أدمنت الهمس وأنصاف الكلمات، يشكل «الحديث بالنيابة» عن جوهر السؤال الذي نقاره، لأنه يسمح بقراءة الكاتب في ذاته ويصوره السلطة في هذه الذات، ويصوره العلاقة بين الذات والسلطة.. وعلى الرغم من موهبة بيئة تكوره لغة النقد على تشذيب الفاظها، فإن في التصريح المبريء للصهيونية من عنصريتها ما يبعث على التأسى ويحرض على جمع من الاستهانة. وقد يبدو، للوهلة الأولى، أن النقد يتعامل مع تبرئة زائفة، لكن النقد يخطئ بداهة التزييف جانباً، ويركز إلى سؤال تكون فيه وخليفة المثقف بداية أولى.

تقيم بداهة التزييف بعيداً، لأن الصهيونية، عنصرية كانت أو أيديولوجيا ترحب باليشر جميعها، تحولت إلى سؤال مدرسي قديم، وأكد تقاديسها واقع عربي يكتب السطور ويمحوها، تاركا لقدر أن يفصل بين الفضيلة والرتبة. وربما لا تحتاج الصهيونية إلى كثير من الصفات، الوردية أو الشائكة، لأن حقيقتها الأصلية تتجلى في آثار مدوية تمتد من مدينة السويس المصرية إلى القنيطرة السورية، ومن دير ياسين إلى مجزرة الحرم الإبراهيمي في الخليل. ولعل أطلال البيوت وبقايا الخيميات تروي وقائع الصهيونية بوضوح لا يحتاج إلى «مجلدات الرفاق الكاملة» ولا إلى عمل فكري قومي. انكك ذاته، ذات مرة، في ملاحقة الاستشهادات وتحصيل الوثائق. وإذا كانت الآثار العلمية، لاية أيديولوجيا كانت، هي معيار حقيقتها، فإن في موقف إميل حبيبي ما ينقض وظيفة المثقف الجدير باسمه، ويمثل وظيفة المثقف، التي قد تنهرب منها ذاكرة مفككة، في الدفاع عن المبادئ الإنسانية الكبرى، والقول هذا لا اختراع فيه ولا تمك، يمتد

من اليوناني سقراط إلى اليهودي الأمريكي ناعوم تشومسكي. وبالتأكيد، فإن من الصعوبة بمكان، أن ننسب إلى الأخير، شبهة التعصب القومي العربي أو تهمة العداء للسامية، يكتب تشومسكي في كتابه: «الثالث الخضر» السطور التالية، في فصل عنوانه «إبادة الحيوانات السائرة على قدمين»: «وهذا مثال تكرر في جنوب لبنان، حيث حطمت المخيمات الفلسطينية عن أضرها، إن لم يكن عن طريق القصف بالقنابل، فبواسطة البلدوزرات، وتشتت السكان وسبق بهم إلى السجون.. ولم يسمح للصحفيين بالدخول إلى المخيمات الفلسطينية، وذلك حتى لا يروا ما يحدث من عنف ووحشية.. وعندما سئل ضابط عن سبب هدم المنازل، وفيها أطفال ونساء أجاب قائلاً: «الجميع إرهابيون». ويخلص هذا القول استراتيجية إسرائيل وما يدعمها من افتراضات ظلت تدافع عن هذه الاستراتيجية على مدى السنين»^(٧) إن كان إميل حبيبي يجدد فكره باستعارة «افتراضات» قديمة، فإن تشومسكي المتسق في فكره يتأمل الحقائق العارية ولا يبدد وقته في شهادات التبرئة والتأنيب.

ويص السؤال، من جديد، أخلاقية الكتابة واتساقها، بعيداً عن إعارة الصوت وتأجير الوجه، بعيداً عن صحة «الفقوى» أو زيفها، في علاقتها بالصهيونية. فإن الموقف من الصهيونية شأن سياسي، مرجعه أصحاب القرار السياسي في المؤسسة الفلسطينية. ويبدو أن أصحاب الشان الفلسطيني الباحثين عن الذهب في أعشاش العصفافير، لم يرغبوا بأخذ قرار سياسي بالغ الإرباك فرتقوا على قناع يحجب، جزئياً، وجههم. وكان إميل هو القناع، الذي ينطق بما أراد له غيره أن ينطق به. يذهب إميل إلى شأن ليس من اختصاصه، فيفقد وجهه ويحتفظ بقناع تعرضه المواسم، والأمر لا يقوم في تجميل أيديولوجيا ولا في كبح الاجتهاد، حتى لو كان مريضاً، فلربما ذهب الحديث عن إميل في منحنى آخر، لو أطلق تصريحه بعد اجتهدا عفوياً، بعيداً عن الننوات الرسمية واللغات المرتبة. فلو فعل ذلك، لكانت

بتلبية الرغبات، غير أن وظيفة التبرير، تقود من دون انزواج كبير، إلى سلطة سياسية، لأن «حامل الفتوى» لا وجود له إلا بوجود المرجع الذي يقترح الفتوى، يتجلى - هنا - معنى إعادة الصوت وتأخير الوجه، حيث المثقف بهجر تعاليم الكتب الرشيدة ويقل بتعاليم بشر لا يكثرثون بالكتب، يدور التبرير في مقايضة مألوفة تحرق الكتب وتكاثر الأنفة، والكتب تحيل إلى قيمة استعمالية، أما الأنفة فتتركز إلى قيمة التبادل، ولعل هذه العلاقة الوثيقة بين «حامل الفتوى» وأصحاب المؤسسة السياسية، هي التي تقسم ذلك الصمت الجميم الذي أغدق على إميل، بعد اجتهاده الخاص بالصهيونية، خاصة أن ذلك التصريح كان يستدعي موقفا، سلبيًا كان أم إيجابيًا، من طرف حمل، لعقود متتالية، لواء هزيمة الصهيونية. تستعلن في صمت المؤسسة فلسفة إميل في دوره الصغير، الذي حوله من «ميدع كبير» إلى «بالون اختباء».

يبدد المثقف صورته في انصياعه إلى دور لا يليق به، مع ذلك، فإن تأمل تصريح حبيبي، في سياق، يكشف عن تبديد مزوج؛ إذ إن صاحب الفتوى، الناطق فلسطينيًا، كان ينطق أيضا باسم «الرفيق الذي كانه». وكان في نطقه المزيج يقول جديدا لا يقلل به «الرفاق القدامى»، التي جسات البيروستروفيكا لتندفعهم من الضياع فالتفت كل شيء، والوجه الذي لا ملاح له واضح وإن غشيت السنون؛ فالكاكتب قبل البيروستروفيكا كان معاديا للصهيونية مثلما كانت «الأحزاب الشقيقة» معادية لها، كما أن الكاتب قبل البيروستروفيكا كان يؤكد عنصرية الصهيونية مثلما كانت تفعل المؤسسة الفلسطينية في زمن «الرفاق القدامى». رجاء «نوابن الجليده» وأذاب معه الكاتب - الرفيق ومراجع السياسية والأيدولوجية، فبدا في تحولاته جديدا، منكرًا للتعالم القديمة ويفيض فكره بكل الفتاوى الجديدة. بهذا المعنى، فقد حقق إميل حبيبي تبعية المثقف للسلطة بمعنى مزوج: كان تابعًا للمرجع الفلسطيني عندما نطق برغبة غيره، وكان تابعًا للمرجع السوفيتي عندما تخفف من تعاليم **ماركس ولينين وبريجنيف**. والتابع لا جوهر له لأن جوهره

الأيدولوجيا والفلسفة والتاريخ حقلًا للحوار معه. لكنه ذهب في تأجير الصوت بعيدا، ناسيا الحوار ووظيفة المثقف وكلمات واضحة نطق بها قبل زمن. يقول إميل في مقابلة مجلة الكرمل، في شتاء ١٩٨١: «وهذا الواقع يمكن في وجود انقطاع شبه كلي بين المجتمع اليهودي والمجتمع العربي في إسرائيل، فالمجتمع اليهودي هو مجتمع عنصري ومغلق ولا يقبل بنا. إنهم يريدون دولة غيتو - يهودية»^(٨). ينفي القول اللاحق القول السابق عليه، مثلما ينفي قناع الصيف وجه الشتاء. ووجه الكاتب متعب لأنه لا يلتقي سريعا، برذاذ الضوء، حتى يسقط عليه ثقبًا ظلام القناع. ولذلك فإن إميل الذي حرر الصهيونية من صفة العنصرية في مؤتمر عشق آباد، يتذكر من جديد صفة العنصرية، وبعد خمس سنوات، حين وقعت جريمة الحرم الإبراهيمي في آذار - ١٩٩٤ - فيكتب منزعا: «وكان حربا باهل الفكر العرب أن يثيروا العالم كله مطالبين الرأي العام الإسرائيلي بأن يعيد النظر في مختلف مفاهيمه العنصرية والاحتلالية على ضوء اتفاقيات الاعتراف المتبادل والمصالحة التاريخية»^(٩) يتأس الرجل من نقل القناع فوق وجهه، ربما، فينزع مشوقا إلى الضوء، غير أن إيمان الظلام يعرف العين الراجفة عن رؤية ما يجب عليها أن ترى، فتسرى قصور «أهل الفكر العربي» قبل أن تسمع «باصطياح العاصفاد بالدافع» على حد قول تشومسكي، الندد بالجزائر الإسرائيلية في الخيمات الفلسطينية. وإميل في لحظة الهدوء، كما في لحظة الغضب، يمثل إلى مرجع سياسي سابق عليه، فتبيرة الصهيونية إعلان عن انفراج مرغوب، وشجب المجزرة صراخ عارض لا يمس «المصالحة التاريخية» في شيء. والسؤال الصارخ بسخرية السوداء هنا هو: ما معنى المصالحة التاريخية مع مجتمع لا يزال يتمسك بمفاهيمه العنصرية والاحتلالية؟

يقيم موقف تشومسكي الحد الفاصل بين المثقف و«حامل الفتوى أو: «الأيدولوج» فالأول يشرح الظواهر في موضوعيتها، والثاني يبرر ويسوغ متجاهلا الموضوع ومكتفيا

رافد في بطون المواسم. يقضى الدفاع عن الجوهري باجتهاد فكري طليق، على مبعدة من المؤسسة، ويأسر بتأمل ذاتي هادئة، لا يملئه «الرفيق» ستالينيا كان أو داعية إلى ليبرالية متلثمة.

وتظل حالة إميل حبيبي مؤسسة وداعية إلى الأسمى، فالرجل، في أدبه، نقض الصهيونية وكشف جرائمها، مثلما اعطى أدباً بعيداً عن «الواقعية الاشتراكية» ومختلفاً عنها، كان الرجل وزع ذاته على نصفين يلتهم كل منهما الآخر، أو لكان الإنسان الشره فيه قضم رقاقة الأديب وروى به إلى سوق الخسارة. يكتب إميل عن آثار الصهيونية في قصته: «أم الروبايكا» فيقول «تسال أم الروبايكا»: ألم تلتق الأشباح الهائكة؟ رجال ونساء من غزّة، من الضفة الغربية، ومن عمان، بل حتى من الكويت، عبر الجسر، يعبرون أزقتنا في صمت، ويتطلعون نحو الشرفات والنوافذ في صمت. وبعضهم يطرق الباب ويسأل في أدب أن يدخل ليلقي نظرة^(١٠) و ليسرب جرعة ماء ثم يعضي في صمت. فقد كان هذا بيته^(١١). تحدث الصورة عن المثلث الذي اندثر وصمت الغريب كسيراً، وعن لوحة الفقد والمجز في أن. وفي في حديثها، لا تكتسب بصفتها الصهيونية، لأنها ترسم الصفات في وقائعها الحزينة. وربما تكون معاشية إميل لـ «الأشباح الهائكة»، هي التي نأت به عن «البطل الإيجابي» المنتصر في الصباح، ودفعت إلى البحث عن أدب يلتقط المعاش في زمن الاحتلال، وينضو للمعادلات الذهنية جانباً. وكان في بحثه يرى للمجموع الأسبان، خارج أسطورة البطل الوحيد المنقذ، ويخُذ من الموروث الأدبي والشمعي أداة يؤكد بها ذاتيته الملهدة.

وقد يقال مباشرة: يحتضن إميل في ذاته ميدعاً وكتاباً في أن، والكتائب عارض ولا خطر منه، والمبدع مقبى ولا غشاة عليه. يتم ربط الكتائب بسطة يعمل عندها مجرراً، ويتم وصل المبدع بسطة الإبداع، التي يحق لها، باسم الإبداع، أن تجعل الكتائب وتسم عن روحه القبار. غير أن هذا الفصل لا معنى

له، لأن تمرّد الكتائب على المبدع تسفيه للإبداع. ولأنه أيضاً يرمى على المبدع بشيء من التقديس، فيحق له ما لا يحق لغيره. علماً أنه في هذا الحق المزعوم يفصل بين الإبداع والأخلاق، ويسفّه صورة المثقف، الحامل في كتابته لمشروع مجتمعي بديل. وبالتأكيد، فإن توتراً ما يحكم علاقة الكتائب بالمبدع في شخصية إميل حبيبي. غير أن هذا التوتر يدرس في حيز علم النفس، لا في فضاء كتابة التشعر الوطني، التي قدمت طه حسين ولويس عوض ومحمد حسين هيكل الذي كتب: «زينب». ويمثل نجيب محفوظ حالة المبدع المتسوق الجدير بالاحترام كله، الذي يجتهد طليقاً، ويومد إلى إبداعه بشكل طليق.

وربما، تتقوض الظواهر التي كانت مناهضة للتقويض، وتسرّي في اندحارها الخاص، وإميل يسرى في سلبه، منذ ارتضى بالتقارب منهاجاً. وبغد السير في درب يراه غيره ولا يراه هو، والدرب المفتار سؤال، والسير فيه انتظار مطمئن لجواب عادل وإميل يخنن أمام الإجابات التي يوجد بها الدرب الذي لا يراه. ولذلك لم يكن للدمشة مكان، حين قبل بجائزة الإبداع الإسرائيلية، بعد مرور سنوات ثلاث على تصريحه المبهر، للصهيونية من عنصريتها.

الذاكرة المقلوبة تتوزع على جافزتين:

تتقل البيروستويكا، بييس، إميل حبيبي من زمن مطلق إلى زمن لا ضفاف له، وتبلغ المؤسسة الفلسطينية، بييسره، الكتائب إلى أن ييوج بما لا تريد المؤسسة أن تبوح به علانية. ويتيح الأمر، في شقيه، التوقف أمام عنصريين: يتمثل العنصر الأول بسطة سياسية تصمد بأوامرها. ويتجلى العنصر الثاني في كاتب يفعل ما شات له السلطة أن يفعل. تدور الحالة في علاقة ذاتية مفتونة بالسلطة، بسطة تبهر الكتائب وتغريه ويرتد الأمر، ظاهرياً، إلى سلطة المعرفة التي تتوجه إلى سلطة سياسية تحتاج إلى المعرفة. غير أن حالة إميل حبيبي تنكر الظاهر وتقصيه. فعلاقة المعرفة بالسلطة، بالمعنى النبيل، تنكر على الحوار والتعاضد، أو على التحالف الحواري، أما

جائزته، وينتق من كيسه ما شاء من الحجج. غير أن ما يسوق من البراهين أن يجاوز حدود الذات التي فقدت مرجعها الداخلي، فلتعد إلى سياق الجائزة وزمنها، لنقف على حجج أدمت التجريد وإتلاف الشخص.

جاء في المصحف ووكالات الأنباء: «قررت لجنة التحكيم الأدبي في إسرائيل أن الأديب إميل حبيبي جدير بجائزة إسرائيل الأدبية بحق أعماله الأدبية، التي نشرها في البلاد بدءاً من الستينيات، وإنتاج إميل حبيبي نوعية لغوية قوية خاصة، وهو قصصي تجريبي نجح في صقل أسلوب يجمع التراث العربي الأديبي التقليدي مع الأسس العصرية الواضحة، ١٩٩٢/٣/١٩. لا يفت القارئ طويلاً أمام تاريخ تسليم الجائزة، الموافق تاريخ قيام دولة إسرائيل، ولا يتوقف أيضاً أمام سياق الانتفاضة، ذلك أن عليه أن يتأمل ألوان القدر والحجج، الصادرة عن ذاتية مولعة بمراكمة الألقاب. نقرأ في المصحف ووكالات الأنباء أيضاً: «تسلم الكاتب الفلسطيني إميل حبيبي جائزة إسرائيل للإبداع الأدبي، وذلك خلال حفل رسمي أقيم في القدس المحتلة، بمناسبة مرور ٤٤ عاماً على إنشاء إسرائيل.. وقد أعلن حبيبي قبل الحفل أنه سيسلم مبلغ الجائزة إلى مؤسسة فلسطينية لعلاج جرحى الانتفاضة»^(١). يذهب الكاتب الفلسطيني إلى الصلح الإسرائيلي مصايداً، يقبل بالجائزة الإسرائيلية ٨٠٠٠ دولاراً - ويوزعها على جرحى الانتفاضة. والحياد المزعوم وإهم الأركان، لأن القبول به «المصالحة التاريخية» لا يقضي بالاحتفال بتدمير ذاكرة الضحية. فلا سلب في تامل إمكانيات المصالحة والسلام والتعايش، من دون أن يكون ثمن ذلك نصرة ذاكرة وإلغاء أخرى، أو من دون أن يعقب ذلك احتفالاً مزودجاً بانتصار ذاكرة ودفن ذاكرة تقيض. لا يحق للنوايا، مهما كانت صالحة وبياض، أن تخفض من ذاكرة الضحية وأن تطغى ذاكرة الجلاذ. لكن إميل يمتنن للتاريخ ويقدم التجريد الذي لا تاريخ له. فبعد عشق السلطة المجردة يصل إلى الإبداع المجرد، ويربط السلطة والإبداع

في حالة حبيبي فإن التحالف الحواري لا مكان له، لأن المكان كله يذهب إلى استظهار التلقين، إذ فكر السلطة يحى فكر الكاتب ويلغوه، تبثعد في هذا الواقع، سلطة المعرفة وتلقى مكانها ذاتية مبهورة بالسلطة، أي: ذاتية الوعي الفقير. ترضى ذاتية الوعي الفقير السلطة لأن السلطة ترضى الذاتية في وضعها الفقير. إرضاء لا متكافئ، وعلى بالشجن، فما ترضى به السلطة الذاتية الفقيرة يزيد من فقر الذات، إلى حدود الإلغاء. شيء شبيه بانتمداد التبعيد إلى الصنم الذي يعبد، فكلما تكاثرت صفات الصنم الإيجابية تزايد السلب في شخصية التبعيد، حتى لا يبقى له إلا قليل القليل. وربما تشبه حاله حبيبي حالة النص الأدبي الذي أضاع مرجعه الداخلي، انتقل على التفكير الفانس لا يوجد إلا في مرجع خارجي يفرضه وفي مرجع داخلي يبينه. وهبيبي في نصه المتساوي المعاش يتمسك بمرجع سلطوي خارجي يثقل المرجع الداخلي ويهدمه. فلا يبقى من رواسب المعرفة إلا إرادة الاستظهار، التي ترد طليقة إرادة المرجع الخارجي.

اتكاء على هذا، فإن قبول حبيبي بجائزة الإبداع الإسرائيلي، لا يعثر على تفسيره، ربما، إلا في مدار ذاتية الوعي الفقير، التي تنهار أمام السلطة التي تفتتها. يتحلل مضمون السلطة من الشروط المشخصة المكونة له، ويعلو في الهواء مهشما معايير الزمان والمكان فالسلطة هي السلطة، وقادرة وفاتنة ومبهرة، ولا خيار للذات المعقونة إلا بالذهاب إليها. تجتمع السلطة السوفغيتية، في زمنها، مع السلطة الفلسطينية، في أزمنتها، كي تعطيا صورة السلطة، في تجريدها الطليق وتشر السلطة الإسرائيلية في فضاء السلطة. وقد تحللت من المكان والزمان، على موقع موانئ لها، لا يختلف عن مواقع السلطات الأخرى، تذهب الذات إلى السلطة. ففي الذهاب ما يرضيها، وتذهب إلى السلطات، لأن تكاثر الذهاب يكثر الرضا. تستعيد مقولة الكم ذاتية الوعي الفقير من جديد، وتزيدها وضوحاً. ذلك أن الذات المتقدمة تاريخياً تعنى بالكيف وتامل الحقائق، على اختلاف مع ذاتية فقيرة مولعة بالكم ومراكمة الرضا. ويمكن لإميل حبيبي أن يدافع عن

كهذه، وهذا توهم، فحقيقات لجنة التحكيم تنص على أنني حصلت عليها عن أعماله الأدبية، ويقال إن مستواه الأدبي عال،^(١٣) وإميل صادق في قوله تماماً، لأن ذاتية الوعي الفقير المزمنة له لا تترك للسياسية، بالمعنى الصحيح، مكاناً، فكل المكان يذهب إلى الذات المتقبطة بصفتها المتعددة، ولهذا، فإن إميل يعرض عن كلمة السياسة سريعاً، ليتحدث عن «الجائزة الرفيعة المستوى»، وعن «المستوى الأدبي العالي». وقد يقطن إميل في تصريح لاحق أنه نسي بعض الصفات، ويسرع ليضيف جديداً إلى ما تجمع من الصفات، كأن يقول: «أشكر أعضاء لجنة التحكيم، ذوى الحيشية الأدبية والعلمية المرموقة، على قرارهم منحي جائزة الإبداع»^(١٤). تضاف كلمة المرموق إلى كلمات النفوذ والعالي والرفيع المستوى بانتظار صفات أخرى لاحقة.

يعرب الوسيط - المبدع عن تحرره من القيود في التصريح التالي: «أرى علامة مشجعة في واقع إنتاجي الأدبي، قد حاز على جائزة فلسطين الأدبية، ويحوز الآن جائزة إسرائيل الأدبية»^(١٥). تقفز العلامة المشجعة عن وقائع فلسطين وإسرائيل، وتستقر في حاضنة الأديب الشجاع الذي يحتضن الأعداء. فلسطين، كما إسرائيل، قضايا نافذة بالقياس إلى الجوائز الصانعة عنهما. يستمر الأديب، في غيطة السابرة، ويلبى نجيباً مقولة هيجل عن الفكر البدائي المولع بالكم وكميات الثناء. تدور العلاقات ساخرة في عالم الأشياء، إذ الكم سلطة والسلطة كم، والإبداع وسيط بين الكم والسلطة، والسلطة وسيط بين الكم والإبداع، كما الكم وسيط بين الإبداع والسلطة. والوسيط قرير العين هاتئها، يتوسط بين فلسطين وإسرائيل، وبين الثقافة العربية والثقافة العبرية، وبين الحرب والسلام. وفي هذا كله، يتوسط بين ذاته وما تشتهي، اعتمادا على كتابة لا تعترف بسلطانها إلا إذا تجردت منها أمام سلطة أعلى وأعظم.

الذاكرة المفككة وغيطة اليقين:

منذ أن بدأت ما يدعوه بعض بـ «المسيرة السلمية في الشرق الأوسط»، ويثبته بعض آخر بـ «اتفاق غزة - أريحا»، بـ

بعرة ويقى، إذ إن السلطة في تجربتها مرجع للإبداع واية له. يستدعي التجريد مفهوم الوسيط ويرد إليه، فالبدع، كما الإبداع، مجرد ولا تاريخ له. والمبدع الذي طرد ذاكرته ووقف فوق التاريخ، يستطيع أن يلعب دور الوسيط بين طرفين يحتفظان بالذاكرة. فلسطيني الانتفاضة يقاتل بسبب ذاكرة لا تنطفىء، والإسرائيلي المنتصر يحتفل بانتصاره ويذاكرته المنتصرة. وإميل، وقد تجرد، يحتفل بانتصاره الذاتي، الذي يجعله مع الطرفين وخارجهما في آن. يأخذ الجائزة من طرف ويعطيها إلى طرف آخر. ويحظى من طرف بمديح موهبته ويفوز من الثاني بالشكر على العطاء الذي تقدم به. يذهب كل طرف إلى اختصاصه، فللمنتفض العذاب والسجن والمعاناة، وللإسرائيلي تجريب الأسلحة، ولإميل الأضواء والمديح والعرافن والجائزة. تحتفل ذاتية الوعي الفقير بكاسيها الجديدة، وتضحك في سرها، لأنها أدركت منذ زمن طويل، أن طريق السلطة مفروش بالورود.

وقد تتتابع حجج إميل وتكاثر، وتظل في تنوعها مراة لذات مولعة بالكم ومقدسة للمراجع الخارجية. كما لو كانت الذات لا تقنع بوجودها إلا إذا نظرت إلى وجهها في مسلسل من المرايا لا ينتهي. يقول إميل: «إن هذه الجائزة لها احترام كبير داخل إسرائيل، وهو ما يعني انسحاب هذا الاحترام على مختلف أنحاء العالم، لما لإسرائيلي فيه من نفوذ»^(١٦). يقوم الأمر في مراكمة الاحترام، وتصدير احترام المبدع من السوق الإسرائيلية الضيقة إلى أسواق العالم المختلفة. بل يقوم الأمر في تزايد نفوذ الكاتب، لأنه حصل على جائزة نافذة من بلد كثير النفوذ. ومثلما ينتقل احترامه من جيز محدود إلى مساحات غير محدودة، فإن وصوله إلى الجائزة المنتفذة يضاعف احترامه في إسرائيل ويكثر ويربى ويزيد من نفوذه في الأماكن الأخرى. ترسل العلاقات المعقدة، في زمن الأشياء، إلى سراديب الكم والأشياء، حيث الذاكرة سلطة خاسرة. ويمكن لإميل، في زمن الأشياء، أن يتأكد من موهبته في المرأة الإسرائيلية: «إن بعضهم يرى أنني رفعت شما سياسيا وإلا لما محتقني هذه المؤسسة جائزة رفيعة المستوى

إميل حبيبي يتمتص وراء قلم يومى يصفق للاتفاق ويثتر عليه ورود الفصول الأرمية. وقبول الاتفاق، كما استنكاره، حق مشروع للثقف فى الوانه كلها، يمارسه وفقا لبلوه واجتهاداته ورؤاه. وهذا ما فعله نجيب محفوظ برصانة عالية. ويحق لإميل، من حيث هو مثقف، أن يعطى سطره فى الحدث الكبير. غير أن ما يبدو بداية يسقط مفتتا، فى حالة إميل، لأن سطره الكثيرة لم تتعلم احترام اللبادة إلا قليلا. فالذى أسلم لصوته مهمة المزج بين الصهيونية والبراة فى مؤتمر الأدباء فى عشق أباد، عاد بعد خمس سنوات، ليعيد صفة العنصرية إلى المجتمع الإسرائيلى. يقول إميل مؤخرًا: «أما الحقيقة التى حفرنا من مغبتها طول الزمن، فهى أن العنصرية إنما استشرت فى إسرائيل، من المهد إلى اللحد، حتى انفجرت بهذا الشكل، فلم يعد من الممكن تجاهلها»^(١٦). ويعيد تأكيد النذير فى مكان آخر فيقول: «بل نعمن فى الملامة حتى نلوم زملانا من أهل الثقافة والإبداع فى إسرائيل، إنهم لم يقوموا بواجبهم الأخلاقى الذى لو قاموا به لما استشرت العنصرية فى إسرائيل من المهد إلى اللحد»^(١٧). تابع إميل طقوس الساذجة المخلوقة، ويرى فى العنصرية الإسرائيلىة مرضا عارضا وفى «أهل الثقافة والإبداع فى إسرائيل» ملائكة يولدون ويحدون فى سماء زرقاء مفارقة.

ولعل من ناقل القول مقاربة تماسك كلام إميل أو تهافت، فما نقصد إليه يسس أخلاقية القول أو غيابه، إذ لا يمكن لقلم متمسق أن يعطى قولاً وينقضه، وفقاً لحضور المجاز أو غيابه. فى محاكاة إميل الفكرية ما يثير الجرح، لأن حضور المجاز شرط لإقامة حد العنصرية، كما لو كان على الفكر أن يبنى تصورات من دماء البشر. تتلاشى العنصرية إن جفت دماء الفلسطينيين، وتشل واضحة إن انفجر الدم الفلسطينى «سرى» من جديد. إن المحاكمة الفكرية التى ترتعن إلى سواد الأيام وبياضها، تجعل القارئ يتأمل أحوال إميل حبيبي لا كلماته، لأن كلماته تسود وتبيض وفقاً لأحوال الأيام. ولهذا، فإن كلام إميل عن أحوال السلام لا يقتنع كثيراً، طالما أن صاحب الكلام يعثر على كلماته فى مناسبات الدم والأيام

الرائقة. يصفق إميل للسلام، فى مقالة له عنوانها: «لا، لم تذهب تضحيات هذا الشعب وتجرته سدى»، فيقول: «والآن ونحن نلتقى بتباشير الاختراق الكبير، لأول مرة، استعيد تلك الأيام المأساوية لى أنقل إلى أجيال شعبى الشابة كلها الحقيقة الأخرى فى هذا الاختراق الكبير، حقاً إنه الاختراق الأول لحلقة الدم المفزعة والمستمرة، حتى كان لا مخرج منها. حقاً إنه الاختراق الأول لأسوار العداة نحو المصالحة التاريخية التى لا بد من بديل عنها. ولكنه وفى الوقت نفسه، وفى المقام الأول، الاختراق الكبير، لجميع القيود التى كبلت أيدي هذا الشعب الذى ولد حراً، قيود المقامرة غير المسئولة بمصير هذا الشعب فى وطنه»^(١٨). يكون إميل كما يود أن يكون، ويستعين باستبداده ليكره الأشياء أن تكون ما يريد أن تكون. غير أن طبيعة الأشياء تنحى الكاتب واستبداده وتذهب فى اتجاه آخر. لا يحتاج الأمر إلى التصديق ولا إلى الرثاء، فما نتج عن «السلام» يمكن قبوله، ربما، اعتماداً على مقولات عقلانية، تعترف بموازين القوى ويوازن العرب المتتالية ونتائج التخلف وإنهزام التطوير وولادة المجتمع المدنى المتعثرة أبداً واحتياج اللاعقلانية لمفاصل المجتمع العربى... فلا أحد يصفق للحرب ولا أحد يدعو إلى حروب مهزومة قبل الذهاب إليها. وإميل حبيبي لا يتخلى أبداً عن الكاتب السلطوى الذى يسكنه والذى يجزىء الحقائق إلى هزيمة أو انتصار ينظر إلى ما لا يريد ويراه هزيمة، وينظر إلى ما يود ويراه انتصارات متعاطفة. ويظل الواقع، فى الحالين، مغيباً، لأن أيديولوجيا السلطة لا تعترف بما هو موجود بل بما هو مخلوق. ومن مدار الخلق هذا، يأتى، الاختراق الكبير، الاختراق الأول، كسر القيود، هدم الأسوار، المصالحة التاريخية... إن إميل الذى يذم الحرب السلطوية المخسرة، يعود إلى لغة الحرب السلطوية بعد تخلى السلطة عن العرب، ويجعل من التخلّى بداية لانتصار شامل. فعبارة «الاختراق الكبير» تحيل إلى معركة كبيرة أصابت هدفها الأول، وبعبارة «الاختراق الأول» تتضمن التيشير باختراق أخير، واختراق

اسوار العداء تومى، إلى مدافع نكت الاسوار... وفى الأحوال كلها، فإن إميل الدافع عن «فجر جديد» يدافع عن جديد بكل اللغة السلطوية القديمة ومغاميعها، أى أنه يعاود لعبة تجميل الأهرام وانتهاك الحقائق.

لا نقرأ في هذه السطور مواقع الصحة والخطأ فى «اتفاق غزة - أريحا»، إنما نقرأ فيها حضور العقل ونغيابه فى سطور الذى يعتبره انتصارا كاملا. فالأسلوب الوثائقى الذى يديج به إميل مقالاته المتناجزة، يعيدنا، مرة أخرى، إلى الفرق بين الكاتب والمثقف. يكتب الأول حقيقة السلطة، التى ينتسب إليها، وينصّبها حقيقة مطلقة، ويقدم الثانى قولاً نسبياً عن الوقائع فى نسبتها، إذ حقيقة القول تكمن فى وعيه أنه لا يقضى على الحقيقة بقول إدوارد سعيد: «ففى صلب القول، بالمنعنى الذى أنسبته إلى هذه المفردة، لا مسددى ولا بانى إجماع، بل إنه امرئ يقوم كامل وجوده على إحساس نقدى، حس الاستناع عن تقبل الصيغ السهلة، المتساهلة، أو التكلّيشيات الجاهزة، أو التوكيدات السلسلة، مع ما يقوله المتفخفون أو التقليديون ويفعلونه»^(١٩)، ويذهب إميل فى اتجاه آخر، مستنداً بالتقليدى ومماظاً عليه فى المقالة التى يكتبها، فى دفاعه عن السلام، قائمة على يقين ثقيل، يشفعه انفعال شديد يستولد اللغة البيئية ويثبها. تأتى المقالة مغلقة ولا نوافذ فيها تصف الحوار، ذلك أن الحوار المحتمل يلتقى بالذات المنغلة ولا يعثر على المفاهيم الباردة، التى تطلق الحوار. نقرأ لإميل السطور التالية من مقالة له عنوانها: «خذوا شعبكم فى الحساب وار بقر ما يأخذ خصومه»: «يتداعى الدلائل على جدية المساعى المبذولة لتنفيذ اتفاقيات الاعتراف المتبادل بين حكومة إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية، وعلى أننا مقدمون لا محالة على مصالحة تاريخية بين العرب وإسرائيل فى جميع المجالات، نلاحظ انتقاشاً مشاعراً الضياع، حتى الياس الشامل فى أوساط أولئك المثقفين الفلسطينيين، وغيرهم من المثقفين العرب، الذين يتميزون بانقطاعهم (القمصرى

فى غالب الأحيان) عن حياة الشعب العربى الفلسطينى ومشاكله الفعلية من جهة وبانقطاعهم عما احتلته نهاية الحرب العالمية الباردة من تغيرات جذرية فى المناخ السياسى العالمى^(٢٠). فى لغة اليقين المغلفة، تصبح الدلائل متواترة والمساعى المبذولة جدية والاعتراف للتبادل كاملاً والمصالحة حتمية والتعاون شاملاً.. تتحدر لغة الخلق من خالق يعرف بدايات الأشياء ونهاياتها، ويدرك ما استقام وما انحرف. ولهذا، فإنه فى خلقه للأشياء، عن طريق التسمية، يلعب دور العارف والقاضى فى آن، أو إنه لا يلعب دور القاضى إلا لأنه يحتل مقام العارف. وهذا ما يسوغ أن ينصب ذاته مرجعاً أعلى للمثقفين، يروضهم على ضياعهم وقرعهم على جهلهم. فلر عرفوا ما يعرفه لاتعاروا إلى مصاف الحكمة التى يحتكرها، ولما رمت بهم النواقص إلى دروب التشاؤم والذلّال.

تتكشف فى اللغة اليقينية، الواحدية، شكلاً ومضموناً، التى تمنح المتعدد والتعددية ونسبية المعرفة ويداها الساطعة، لأن التعددية تترد على الواحد العارف، الذى يسبق الجميع ويقف فوقهم. ولعل الأخذ بالواحدية، شكلاً ومضموناً، يدلل على الكاتب السلطوى اللازم لإميل جيبى، بل يكشف عن «الشيخ التقليدى القابع فيه، الذى يدعى احتكار الحكم لأنه يحتكر الحقيقة. ويبدو أن إميل هو المنقطع - طوعية - عن عالم المثقفين العرب، الذين تأملوا القضية الفلسطينية طويلاً، ودافعوا عنها، بدءاً بنجيب عازورى ووصولاً إلى أمل نعل وحيدر حيدر ومريراً بيجحى حلقى وعباس العقاد وكاتب ياسين وغيرهم الكثير.

تشى لغة اليقين بالشيخ التقليدى الحائث لإميل والمميز له عن المثقف الحديث، بالمعنى الذى ذهب إليه إدوارد سعيد. فالمثقف يمارس نقده قلقلًا، مقارناً بين الوقائع والمفاهيم، ومدركا أن المفاهيم أشيق من الوقائع التى تسبقها. وهذا ما يحمله على الأخذ بتصور: الأطروحة، إذ الموقف للمعرفى نسبى، يتأمل الحاضر اتكاءً على تاريخ المعرفة الناقص

باستمرار. أما المثقف التقليدي فينكر التسيية، مثل ما يستنكر المتعدد. وفي استنكاره المزج ينكر تصور الأطروحة ويأخذ بمفهوم المجاز، حيث لا تكون الأشياء كما هي، بل كما تريد لها لغة اليقين أن تكون. يهيمش إميل الشخص، ويتركه للمعتقدن الذين لهم «اليس الشامل»، بل أنه يسحب الشخص إلى بلاط الرغبة وسجون البلاغة، بعد أن يحول تاريخ المعرفة إلى مجاز كبير. ويمكن لإميل، بعد إتلاف الشخص أن يبنى تاريخاً مجازياً للحرب والسلام، قوامه زمان ومكان مجردان، لا وجود لهما إلا في علم الرياضة والشعر الرديء. يقول أنفريه جيد: «بالمواظف الجميلة يصنع الأدب الرديء الفاسد». وقول جيد، في بساطته وجماله، ينطبق على الأدب وأشياء أخرى.

استولدت الدولة السوفيتية، التي كانت، شعار: «الواقعية الاشتراكية». ولم يكن في الشعار ما يريظه، دائماً، بالواقع ويمثل أعلى حلمت البشرية بل طويلاً. فما كان في للشعار أيديولوجيا سلطوية تصور أدباً يعيد إنتاج صورة السلطة العادلة ولا ينتج من صورة الواقع المعاش شيئاً. ويبدو أن إميل الرفيق القديم، يستأنف في خطاب السياسي مقولات «الواقعية الاشتراكية» التي ولت، حيث الكاتب بوسيط زائف، يخدع في نصه الواقع والأدب معا. وقد يخدع الكاتب ما شاء كي يرضى وجدانوف، مثلاً أنه، في بعض الأحيان، يخدع النفس والواقع وجدانوف، ليبقى الوسيط سعيداً ومكتمل اللغة.

الكاتب بين أركان الحقيقة ووجهي الشيطان:

يبنى إميل خطابي اليقيني مرتكزاً إلى عناصر أربعة. يأخذ اثنان منها صورة الحق والحقيقة، ويحتل الاثنان الآخران موقع الغواية والخطأ. وتمثل علاقة العناصر الأربعة ببعضها مواجهة حذية، لا احتمال فيها لحوار أو تفاعل، كما لو كان دور الإيجابي المطلق الأول هناك السلب المطلق اللاحق له، أو كما لو كان دور السلب الطليق ثانياً النور الذي يحيط بما هو نقيض له. يقوم العنصر الأول في تجربة الفلسطينيين^{١٢} اثنين

صعدوا في أرضهم، تحت الاحتلال الإسرائيلي، ولم يقاربوا ابداً. يقول إميل: «قديماً أدركنا أنه لا مكان لنا، في ساحة العلاقات الفلسطينية. الإسرائيلية، إلا لتوقع الذي يحمله، أو يستطيع أن يحتله، أنصار السلام العادل والممكن التحقيق بين الشعبين. وأعني بكلامي هذا، نحن الذين اجترحنا معجزة البقاء في وطننا، في هذا الجزء منه بالضبط الذي قامت عليه دولة إسرائيل»^(٣٦). ويقول أيضاً «إن العديد من المدافعين عن نهجنا، نحن الذين اجترحنا إنجاز البقاء في وطننا،»^(٣٧). و: «سيكون في مقبورنا، نحن أهل الحفرة، إياها، أن ننقل إلى الغريقين ما نعرفه عن الام المخاض التي تصيب مجتمعهما في طريقهما إلى ميلاد العلاقات الجديدة»^(٣٨). مما هو خارج الشك، وعلى فراق معناه، أن التجربة الفلسطينية تحت الاحتلال جالته بالناظر والدروس، وقادرة على تقديم المعارف والإضاءة والدروس، إن قرئت بشكل نقدي وصحيح. غير أن إميل، كعادته، يحول التجربة للمعاشة إلى قاعدة لاهوتية. تكفل لمن عاش التجربة أن ينطق بالحقيقة. وما أن من يحاكم بالأفوت يعرف قواعده، فإنه يكون على إميل أن يضيف المرتبة إلى التجربة، إذ تتحول التجارب الفلسطينية إلى مراتب، أشرافها تجربة من عاش تحت الاحتلال، وأرذلها من شد الرجال بعيداً. يتكئ صاحب التجربة الأولى على تجربته ويمطى حكماً هو الأول في صفه، وهو الصديق الأول الذي لا راد له. وبداهة هذا، أن يكون الناطق المرسوق باسم التجربة عنواناً على حكمة أولى، يجسداً بلا ظل أو نقصان. والأمر بدوره قريب من أحوال الناطق بالقدس، والذي يتقدس بسبب حديقته عن القدس.

يتقدس إميل التجربة ويتقدس فيها وينصّب ذاته ناطقاً بالقدس. وهذا ما يجعل من آله «نحن الجماعية» التي ينطق بها تعبيراً عن «الأنا الفردية» التي تملئ الكلام. وفي منطق الاستبدال، يأخذ النفاذ الفردي اللا مشروط عن السلام شرعية جماعية، تستمد صديقها من «معجزة البقاء»، إذ إن من حقق المعجزة في البقاء يحقق إنجازاً في الاجتهاد والمحاكمة.

الرشيدي في السياسة حكيم في الثقافة. كما أن المبدع في الثقافة صائب في المحاكمة السياسية.

إن كان في محققة الفلسطينية ما يردعه عن الخطأ، فإن «العربي الآخر» هو ذلك الخطأ الذي على الفلسطيني أن يردعه. يبرز هذا الوجه الأول للسلب الذي يقاقله إميل حبيبي. وهو سلب قديم لو وعاه الفلسطيني، ميكراً، لخفف من الآلمة الكثير.

فلو أعرض الفلسطيني عن خطاب الحكومات العربية، لكان: «قد نجح في تفادي الكارثة». وقد تكون الحكومات العربية كاتنة على ما هي كاتنة عليه. لكن كلام حبيبي لا يؤتم الأنظمة العربية إلا بقدر ما يجعل الوجه الإسرائيلي وبهزا بالنماء العربية التي سالت من أجل فلسطين. ويكشف إميل عن سخرية المسخة في تعبيرة الأثير عن «الفارس الأسمر» الذي يعطى صهوة حصان أبيض. يقول إميل شاهراً سخرية: «لم يأت الفارس الأسمر من وراء الحدود على فرسه الأبيض ويخلصنا، وحسناً أننا لم نتفكر مجئ هذا الفارس، ونعلم أنه حين كان يجئ كان لنجدة المؤسسة الحاكمة في إسرائيل وإخراجها من ورطتها. إنما نتعلم أنه ليس لنا إلا الاعتماد على النفس»^(٢٤). والاعتماد على النفس فضيلة، لكنها رذيلة كلمة كل معاية لمار جمال عبد الناصر كتجدة لإسرائيل وإخراج لها من ورطتها. لا يستحق الجهد العربي، مهما كانت ألوانه، وهي مساوية في أعماقتها، ذلك الاستسهال الساخر الذي يركن حبيبي إليه: «إن العديد من المدافعين عن نهجنا... اضطروا إلى إيجاد المعانير لنا ومناشدة «العروبة» أن تتروى وتشرق بنا، وأن تتفهم، انحرافاتنا وشنوننا عن مقومات «العروبة»»^(٢٥). لا تقرأ علاقة فلسطين بالعروبة في كتاب ساخر، بل في كتاب بالغ المساوية، يستدعي الذاكرة والتاريخ وهو ما لا يتلف مع أحوال إميل حبيبي، الذي يند الذاكرة وينهر التاريخ. ولعل زجر الذاكرة هو ما يجعل حبيبي يسفر من «العروبة» كلها.

مع ذلك، فإن إميل لا يكتفي بلاموت التجربة، فيحصنها بلاهوت جديد، قوامه المرجع السياسي الفلسطيني، الذي في تجانس الحقيقة فيه يتألف مع الحقيقة المتجانسة في التجربة. وبدون إثقال النص باستشهادات كثيرة، وهي ميسورة لمن شاء، فإن إميل يرفع القيادة إلى مقام الحقيقة، ولا يدخل عليها أبداً بصفات: الحكمة، العاقلة، الشجاعة، الرائدة.... وهو في ذلك، يستأنف الإرث الستاليني، الذي ينصب للمرجع السياسي الأول مرجعاً أولاً في العلوم والثقافة والفنون، إذ للمرجع السياسي نص أول واجتهادات المثقف ظلال واضحة، تحاكي الأصل ولا ترقى إليه أبداً.

يتم الدفاع عن «مسيرة السلام» في دائرة الحقيقة، بل في دائرتين يفضلهما المكان وتوحيدها الماهية. يحتل إميل الدائرة الأولى اعتماداً على «معجزة البقاء»، وتحتل القيادة الدائرة الثانية اعتماداً على «معجزة الأداء». ويكون بهيجاً أن تتداخل الدائرتان إلى حدود التماثل، بسبب ماهية توحيدهما عنوانها: الحقيقة. ولعل هذا التماثل هو الذي يمل على كتابة إميل السياسية حركة مزوجة: يدافع إميل عن قرار السلام لأنه قرار القيادة، ويدافع عن قرار القيادة لأنه قرار الحقيقة. وبهذا المعنى، فإن إميل لا يدافع عن سياسة السلام بقدر ما يبدو صانعاً للسياسة التي يدافع عنها كتابة تترأى، من جديد، أطياف مشكور الحقيقة، الذي يورع حقيقته، على ما شاء من حقل، ويكون مصيباً. يحسن الإصابة في صياغة الموقف السياسي، ولا تخفله الإصابة في الدفاع عنه. ويصعد عن وجهي الإصابة انفعال الكاتب بالسياسي، ونويان إميل في موضوعه إلى حدود التلاشي. ولذلك يتصور الخطأ دعوة إميل أهل الثقافة إلى إسعاف أهل السياسة، لأن هذه الدعوة تقتصر الحفاظ على مسافة محددة بين المثقف والموضوع الذي يتعامله، وهو ما لا يفعله إميل أبداً. يقول إميل: «وعسى أن يؤدي تراكم العقبات في الطريق إلى إقناع أهل الثقافة الإسرائيليين والفلسطينيين بأنه لا يحق لهم ترك أهل السياسة يتصرفون لوحدهم بمقررات شعبنا المصيرية»^(٢٦). تبدو دعوة إميل عارضة، لأن

ويتفق ويتروى لحظة الاقتراب من الشان الإسرائيلي، يقول ، بعد اتفاق غزة - أريحا: «لقد أصبح واضحاً أن العقبة الفعلية الوحيدة التي بقيت في وجه المصالحة السلمية والتاريخية، هي قوى اليمين الاحتلالي والعنصري في إسرائيل، ومما لا شك فيه أن ظهور اليمين الإسرائيلي، بكل وجهه البشع، سوف يثير قوى السلام في إسرائيل إلى المزيد من الحسم الجماهيري...»^(٣٧). ينشئ إميل خطابه اعتماداً على مسلسل شفيف من البدايات الشفافة المحمّلة على تفاؤل وعيد الأركان. تشير حملة «العقبة الوحيدة التي بقيت» إلى استثناء بسيط مهزوم بطبيعته، لأن القاعدة نصر السلام والمصالحة. وسبب القاعدة التي تنصر السلام، فإن عافية المجتمع الإسرائيلي قادرة على محاصرة المرض «الذي تبقى» والتعامل بيمين إسرائيلي طارئ، غريب عن قاعدة تنشد السلام. وما أن القضية الفلسطينية تدور بين عروية وتجدد المؤسسة الحاكمة في إسرائيل، وبين قوى سلام إسرائيلية متحسم جماهيرياً قضية السلام، فإن حل هذه القضية سهل وميسور، على شرط «أن يعتمد الفلسطيني على ذاته» ويثأى عن عروية لا خير فيها. يصل إميل إلى نظرية فلسطينية بانخة، ترى في الصهيوني طرفاً قريباً وترى في العربي طرفاً يجب إبعاده.

ومع أن إميل، في منطقته المضمر، يرى في الإسرائيلي قريباً وفي العربي بعيداً، فإنه يسعى، في منطقته الظاهري، إلى إعلان قول آخر. لا بمعنى نفس ما نقول، بل بمعنى تأكيد وحدة وتمثال بين العروية والصهيونية. ولذلك فإنه يؤكد لمجلة «المجلة» في عددها رقم ٧٤٤ ما يلي: «انشغلت ثقافتنا في الكفاح ضد الفاشية، والكفاح ضد العروية والكفاح ضد الاستعمار وضد العنصرية الصهيونية، بماثل إميل بين الفاشية والعروية والاستعمار والصهيونية..» وكأنه ضد العروية بلا تحفظ، وضيف إلى الصهيونية كلمة تسبقها، هي العنصرية، ليقول قولاً متحفظاً. يجعل الصهيونية أقل وقعا على القلب والعقل معاً. وبالتأكيد، فإن إميل يبني حكمه

المطمئن اعتماداً على «معجزة البقاء» معلماً يؤسس لمطمئنته المستقبلية على «معجزة الأداء»، التي يمارسها المرجع السياسي. وفي الحالات كلها، فإن صاحب «المتشائل» يقرر بداياته الثلاث: لا ينقد الفلسطيني إلا ذاته، الاقتراب من العرب مهلكة، والاقتراب من إسرائيل متجاة. ويتضح هذا في مواقع عدة من مقالاته المتكاثرة، كان يقول: «فما بالك بمارد، هو شعبنا العربي الفلسطيني، لم يجد من ينقذه سوى نفسه، وأما من تنادوا إلى إنقاذه فقد بدوا الإمانة ويددوا الزمن»^(٣٨). أو كان يقول أيضاً: «وفي هذا النيماس الطويل من الصمت، المحيط بالشعب العربي الفلسطيني من كل جانب، لم يجد هذا الشعب من يارقه أمه، من منفذ إلى النور، سوى النهج الذي اجترحته قيادته المسؤولة»^(٣٩). حين تتجسس الوقائع عن معادلات نغنيّة مظلمة، لا جدران لها ولا نوافذ، فإنه يمكن للواقائع أن تستخلص الحنطة من الصوان، وخاصة حين تصاغ الوقائع من فكر «اجترح معجزة البقاء» ومن «شعب مارد» وقيادة مسؤولة، تزجج اللهب في أحضان الأمواج العاتية.

امام يقرن لا شرور فيه، يصبح الآخر مرتعاً للخطأ، ويغدو المثقف النقدي عصياً على الإنراة، لأنه فوجيء بما لم يفتأ به إميل حبيبي، والأخير بعيد عن النجاة بسبب وعى يقيه من الفاجاة، أما المثقف العربي الآخر فمفاجأ بجهل لا أكثر. يكتب إميل: «وإذا مقال صديقنا الأستاذ إدوارد سعيد فمختلف جداً، إلا أنه يتفق مع مواقف الأستاذ أنيس صايغ في الانقطاع عن حقيقة مصالح ورغبات شعبنا»^(٤٠). يأخذ جهل المثقف الآخر شكل البداة، ولذلك فإن إميل حبيبي يقرر فوق اختلاف الأفكار، ويشجع جهل الآخر بشره قريب من الخيانة، لأن الخائن، منطقياً، هو من يعارض مصالح شعبه ورغباته. بل يمكن لإميل، الذي تربى في مجتمع ديمقراطي، أن يأخذ على إدوارد سعيد انفلاخ على مجتمع مفتوح، مثل المجتمع الإسرائيلي: «وال مؤلم في مقال الأستاذ سعيد أنه يحاول فيه أن يبرر تراجعهم عن تاريخه

التمييز بالانفتاح على المجتمع الإسرائيلي^(٣٦). يبدو سعيد، في كلام حبيبي، منفلقا بقدر ما يبدو المجتمع الإسرائيلي مفتوحا. والواقع، أن المنطق الوحيد هو إميل حبيبي، لأنه ينسب الانفتاح إلى مجتمع مطلق. وينسب الانغلاق إلى فكر متفتح ونيز كلكر إدوارد سعيد. يقسم إميل الواقع إلى: بياض الحكمة واثم الخطأ، فيحتفظ بالأبيض ويرمي بالسود على ما عداه. وحقيقة الأمر أن الخطاب السلطوي المستبد يرى في كل خطاب محتمل عدوا مبيها، لأن المستبد لا يثق إلا بمن جاوره في السلطة ولعل سلطوية الخطاب هي التي تفرض تجريده، ذلك أنه لا يرى إلا ما شاء له استبداده أن يرى. يقول سمارتي في كتابه: «ما الأب... ما يلي: «وشقاء الضمير هذا هو ما يهبط إلى أدنى درجاته عندما يتعمد عمليا الجمهور الإكثاري، وحين يصبح الكاتب في عداد الطبقة ذات الامتيازات بدلا من أن يكون على هامشها، وفي هذه الحالة يتوحد الأب مع أحلام الحاكمين، وتجرى وساطة الكاتب في صميم تلك الطبقة، ويكون موضوع الجدل هو التفاصيل، إذ يمارس باسم المبادئ التي لا جدال فيها^(٣٧). وإميل يفرق في التفاصيل ويفرق في المبادئ، لأنه حاكم بين الحاكمين. ومن يكون حاكما أنقلته «محجرة» يرى في التفاصيل الصغيرة بدلا من المبادئ الكبيرة.

أقنعة متعددة لوجه لا وجود له:

تشكل حالة إميل حبيبي، ربما، أية نموذجية على نفي ذاتي متواتر. كان الرجل مولع بالفصول، كلما جاء فصل أخذ بالوانه، مع فرق بسيط هو أن نمسول العام أربعة، وألوان إميل تحتاج إلى اامتئام من الفصول. ينفي إميل ذاته راضيا كلما دخل إلى مناسبة، يتخفف من المناسبة التي كانت، ويدخل جيذا في جديد المناسبات. يقرظ القادم الجديد نادما على تعريضه السابق للمناسبة التي سبقت. يختصر الرجل تاريخه في لحظة الراهنة، ويخبر أن الحق في اللحظة

وأن ما سبقها كان ضلالا، وأن التاريخ الصحيح لا وجود له، لأن الصحيح الوحيد قائم في اللحظة الراهنة التي تنتكر لكل تاريخ. ويختزل الرجل ذاكرته إلى ما شامت اللحظة وأرادته، فلا يحتفظ من ذاكرته إلا بفيابها، كان إميل لا يتنفس مرتاحا إلا إذا باع ذاكرته في أسواق النسيان.

في زمن مضى، كان إميل ينفي الواقع الإسرائيلي، بالرجوع إلى ثراث عربي يصلق اللسان ويوطد الهوية. ومر قطار المناسبة فكره إميل وجهه القومي واكتفى بوجهه الفلسطيني، وجاء قطار جديد فمزج الرجل وجهه الفلسطيني بأصباغ إسرائيلية ينفي الفلسطيني القومي، وينفي الإسرائيلي المعنى العربي للفلسطيني... وإميل يصنع وجهه من النفي المتواتر، الذي تملئه الفصول. وقد يرتبك أحيانا، من تراكم النفي، فيمزج المتناقضات ويدخل إلى العدم. وفي لغة العدم، يكون الفلسطيني إسرائيلي، لأنه يعيش في إسرائيل، ويكون العربي إسرائيلي، لأن الفلسطيني، وهو عربي، يقابل الإسرائيليين، يكون الإسرائيلي عربيا، لأنه يحتل الفلسطيني، الذي هو عربي. تذهب لغة العدم إلى التفاصيل اليومية، حيث خواء الافتراض وتكسر المبادئ تحت ثقل الوهم وعمية الذات الواهمة.

وفي زمن مضى، كان إميل شيوعيا «نموذجيا» يعرف عواصم المنظمة مثلا يعرف أصابعه، ويألف مع مرابها الجميلة كما يآلف مع وجهه في المرأة. «والنموذجي» في الشيوعي الذي كانه، كان يدفعه إلى قرن «القومي العربي» بنوع السلب. وهو ما دفعه إلى الهجوم على بعض من تقدر عمله: «لكم ين لكه، قائلا: «إن بعض القوميين في بيروت...»، أو «إنهم يهاجمون في عيني الأبى موقفي السياسي...». وموقف الرجل كان واضحا، في تلك المناسبات فهو «أممي» بامتياز. والاممي فيه ينجز القومي ويقصيه. كان إميل يترك شيوعيته بنفي قوميته، كي يكون «أممي خالصا». وجاء غورباتشوف وجاء معه زمن «الإصلاح الكبير». فلنكر الرجل ستالينته وولج مناسبة الإصلاح سعيدا.

وأكثر إميل من الكتابة، وغالى، حتى بدأ رائدا للإصلاح ومقاتلا شرسا لإنقاذ الشيوعية وسقط الإصلاح وسقط المناسبة، التي أودعت الكاتب، فى سقوطها، إلى مناسبة جديدة، ودخل إميل، إلى جديده، سعيدا وعلينا بالحماسة، يندد بالاستالينية ثم بـ «حزب لينين العظيم»، ويرجم شيوعية لم ير منها خيرا. حين «سقط بيته على رأسه» كما يقول، صفق الرجل وطرب، وتغنى بـ «عالم لا جدران فيه»، كما لو كان انهيار الشيوعية هو الحلم الأخير للرجل الذي كان شيوعياً حتى اللحظة الأخيرة من سقوط الشيوعية. وعندما انتقل الكاتب من موقع «الأمي الضالض» إلى مقام «العالمى الكامل»، حيث العالم صغير والأحلام متجانسة والقلم المبدع يقرظ الزمن العالمى الجديد. يتابع إميل خطوه طليقا، من كل شيء، تتناثر وجوهه، ولقت عليها ريح قاسية أو مبهمة، مرهقا قارئا يعرفه، ويلهم وجوهه المتكسفة على قارة المناسبات.

ويقول إميل، كما أشرنا، «اشتغلنا ثقافتنا بالكفاح ضد الفاشية، والكفاح ضد العروبة، والكفاح ضد الاستعمار وضد العنصرية الصهيونية». وقد يبدو قول الرجل، لو سلطت منه كلمة العروبة، متسقا، إذ الفكر الوطنى يكافح من أجل الأهداف الوطنية. غير أن الكاتب يضع العروبة فى غير موضعها. بل يضعها فى المكان الذى تصبح فيه شرا كاملا، فهى، فى الحديث، وجه من الفاشية، وبينها وبين الاستعمار صلة، وبينها وبين «العنصرى من الصهيونية» وشانج وعلائق.. وكل هذا يجعل من العروبة وباء ويلا ينفي الكفاح ضده. بل إن الكفاح ضد العروبة، فى سلبها المتعدد، واجب لا تستدعيه الصهيونية، فى سلبها المحدود، يلقب إميل العلاقات وينقلب فيها، فلا تكون العروبة شرطا لمواجهة الصهيونية. إنما يصبح الركن إلى الصهيونية سبيلا لمواجهة «العنصرى من الصهيونية» وأداة لمواجهة العروبة، من حيث هى الشكل الحقيقى من المنصرية. يلتهم النفى ذاته ويؤكد تركيبة العلمى، فتغدو العروبة هى الصهيونية المنصرية الحققة الواجبة مقاتلتها، وتتحوّل الصهيونية الحققة إلى أداة قتال

العروبة من حيث هى صهيونية عنصرية. والرجل سعيد فى معادلاته الذهنية وفى تدمير ذاكرة يدمر فيها المبادئ ويستيقى التفاصيل. والتفاصيل هى أفتنة الرجل التى تحول وجهه لغزا. ولأن التفاصيل لا تحجب المبادئ، فإن الذاكرة التى تقتات من مواتها، تواجه سؤالا لم تتوقعه، ينسب إلى المبادئ، لا إلى التفاصيل: لا يستوى إنكار العروبة إلا فى استنكار فلسطين التى هى جزء من مقومات العروبة. وفى ذلك، يخطئ إميل حسابه العلمى، فهو يسقط العروبة كى يندد فلسطين، لكن إسقاطه لفلسطين العربية فى إسقاطه للعروبة يجعله يبدد الطرفين ويكتفى بصهيونية مبراة من العنصرية.

ولعل إميل، الذى يدور كثيرا، لا يحسن تفهيم الأفكار، فيأتى عاريا ما أراد أن يأتي به من خلف حجاب. يقول فى حديث له مع صحيفة «الإندبندنت» اللندنية: «إن فى الجائزة الإسرائيلية الممنوحة لى اعتراف بالثقافة الفلسطينية فى إسرائيل كجزء من تطور التراث الإسرائيلى»^(٣٣). تتحوّل الثقافة الفلسطينية، لدى الذات التى تنكر ذاتها، إلى جزء من التراث الإسرائيلى، كما لو كانت العلاقة بين الثقافة الإسرائيلى والثقافة الفلسطينية علاقة تفاعل وتكامل أو كما لو كانت الثقافة الإسرائيلى تزعى الثقافة الفلسطينية وتؤمن لها سبل التطور والازدهار. والرجل لا يكتفى بعلاقة جوار وتكامل محددين، بل يرفع التطور إلى مقام التاريخ الركين، الأمر الذى يجرّسه على استعمال كلمة: «التراث»، التى تحيل إلى زمن بعيد احتضن فيه الإسرائيلى شقيقه الفلسطينى الأسفر. ربما لا تتخفف ذاكرة إميل من حملاتها تماما، إذ تترسب فيها تعابير قديمة، تستيقظ من غفوتها، لتسفر الرجل على صياغة تبرير جديد. ويعود التعمير المستعاد إلى ذاكرة «الرفيق» الذى كان يستظهر التعاليم الجاهزة عن «تطور ثقافة الأقليات فى الاتحاد السوفيتى» كجزء عضوى من الثقافة السوفيتية الشاملة. يغيب أصل كبير وتقيب فروع الصغيرة، والذاكرة المتخبطة تبدل المرائد بالموائد والكؤوس بالكؤوس، فيظهر أصل كبير جديد له فرعه الصغير الجديد، والأصل هو

الثقافة الإسرائيلية التي تحنو على الفرع الجديد الذي تمثله الثقافة الفلسطينية.

ومما يثير الغمضة، ربما، أن اللجنة الإسرائيلية للمناحة للجائزة، لم تنسب إلى التراث ولا إلى العلاقة بين الفرع والأصل، إنما اكتفت بموهبة الفنان المزاج بين التراث العربي والأشكال الأدبية الجديدة. غير أن إميل السادر في لتهام ذاكرته، أبى أن تذهب كتابته إلى تراثه العربي واستقدم تراثا آخر، هو التراث الإسرائيلي، كعشرات قائم على التناغم والانسجام. حالة غريبة عن الضحية التي تمسح جلاها إلى حدود التلف. فالإسرائيلي يتلف حول ثقافته، ويرغب، قاطعا، عن وصلها بغيرها، لأن الثقافات مراتب. وإميل الضحية يتلف حول ذات، ويتوق إلى الانصساب إلى الجلاء. ويضئ إميل، في جدل الجلاء، ليفسح جلاها، يحترم المراتب، فيجد ذاته وثقافته ويجلد العربي... وإميل لا يكثر جلد الذات ويجلد الغير إلا ليصبح ضحية مثالية، يرضى عنها جلاها الأول.

يخطئ إميل في تعريفه للثقافة الفلسطينية، ويخطئ، كعادته، في إدراك النتائج المصادرة عن التعريف: إن كان في استنكار العروبة إنكار للمسلمين من حيث هي جزء من العروبة، فإن في تحويل الثقافة الفلسطينية إلى التراث الثقافي الإسرائيلي تحويلا للسياسة الفلسطينية إلى جزء من التراث السياسي الإسرائيلي. يقول غرامش، حين يتحدث عن علاقات الفلسفة والسياسة والاقتصاد: «إن كانت هذه الفعاليات الثلاث هي العناصر الضرورية للكونية لكل تصور متجانس للعالم، فإنه يجب أن يوجد، بشكل ضروري، في مبادئها النظرية قابلية تحول كل منها إلى الأخرى، أي ترجمة متباعدة، يقوم بها كل عنصر مكون بلغته الخاصة به، بحيث يكون كل عنصر متضمنا، بشكل مضمّن، في الآخر. ومجموع العناصر مجتمعة يشكل دائرة متجانسة»^(٣٤). يبقى قول غرامش

صحيحا، إذا وضعنا عنصر الثقافة إلى جانب العناصر الأخرى، لأنها صادرة عنها ومشروطة بها. وعلى هذا، فإن قبول إميل حبيبي بالجائزة الإسرائيلية، وهي جائزة ثقافية قبول بالمشروط السياسية والاقتصادية التي تنتج الجائزة الثقافية. الأمر الذي يعني أن دفاع إميل عن «ضحية» الفلسطينية دفاع معاق ومعتس. يتكشف الانسبا في انتماء مزدوج: ينتمي ثقافيا إلى «التراث الإسرائيلي»، كما يقول، وينتمي سياسيا إلى الإدارة السياسية الفلسطينية وهو ما يعبر عنه، دائما، بصفة «قيادتنا» و«رئيسنا»... وإميل، في انتمائه المزدوج، يحل تناقضيه الأزواج، على طريقته، ويشار السلطة، في شكلها، مهدا لحل تناقضاته، فيرضى طرفا ولا يغضب الطرف الآخر.

ويمكن لمن يبحث عن لذات التي تنفي ذاتها، بلا توافه، أن يعود إلى موقف إميل من «البيوروسمريكا» التي تشدد النهوض بالشيوعية. وإلى موقفه من الشيوعية بعد انهيارها. كتب إميل في مجلة «دراسات اشتراكية»، العدد العاشر، عام ١٩٨٧، مقالة بعنوان: «أبواب الحرية لا تفتح بالدعوات»، جاء فيها السطور التالية: «متى تأثرت، لأول مرة، بالفكر أكتوبر العظيم؟ كلما أوغلت في استرجاع تجربي الذاتية أزدبت القناعا بعدم ظهور «أول مرة» هذه، لا في صورة الصدمة، ولا في صورة المفاجأة، إلا بمدى القدرة على تحديد البدايات الزمنية لعملية اكتشاف الذات. لقد قبض لي، منذ الصغر، أن تمتزج عملية اكتشاف ذاتي بعملية «اكتشاف» ثورة أكتوبر الاشتراكية الكبرى»^(٣٥). يجيء إميل قاطعا في يقينه، فاكتشاف الذات ما أتبع يوما عن اكتشاف ثورة أكتوبر، فيبينها تمازج وتكافل ديميان يتسيانه تحديد تاريخ الاكتشاف أول مرة. ويسبب هذا التمازج الغريب، يمكن لإميل أن يطرح سؤاله التالي مرتاجا: «ما هي أفكار ثورة أكتوبر التي، في رأيي، تحتفظ بكل صحتها وجيويتها حتى اليوم». والواجبة سهلة قابعة في ضمير الأديب الكبير، لا لشيء إلا لأن

الساطع إلى ظلمة الزوايا المنيوية. فلا تظل أفكار ثورة أكتوبر تحتفظ بصحتها وحيويتها حتى اليوم، كما جاء في مديح الأمل، بل تتزاح، في مجاء اليوم، إلى ركن آخر: «من غير الممكن تجاهل الحقيقة التي مفادها أن الماركسية - اللينينية قد أخرجت أبناء جيلي من كهف الأفلطون». لكن بفضل غوربا تشوف، أدركنا أن مسار الوعي الإنساني غير مؤلف من كهف واحد، خرجنا من كهف ودخلنا كهفاً آخر^(١٠). يظهر إميل عاشقاً للحقيقة لكنه لا يستطيع الوصول إليها إلا عن طريق وسيط. فهو يكتشف ذاته، كما الحقيقة، حين يكتشف الشيوعية، ويعيد اكتشاف زيف الحقيقة في الشيوعية، عندما يكشف له غورباتشوف عن «الكهف المظلم الذي كان قد استقر فيه. والحقيقة أن الخلل الكبير الذي أشار إليه غورباتشوف، بشكل غير صادق، كانت قد تعرضت له، وبشكل صادق، كثرة من العقول الماركسية، ممثلة بـ : لوفغر وغارودي وفيسر وماركوزه وإلياس سركف، وياسين الصافي وفرنز ماركس وأنتوسير... وإميل المفتون بالسلطة لا يقبل إلا بالحقيقة السلطوية، التي هي تعريفاً، نقيض للحقيقة المؤرخية وقامع لها. والواقع أن إميل الذي تربى على مدارج السلطة، أحسن التفريق منذ زمن، ربما، بين النافع والصحيح، وحقيقة السلطة نافعة، والصحيح لا يعرف إلى أين ذهب، ولا يعا بدرب السار كثيرًا، شاكاً كأن أم تؤسد على شوك كثير.

ويمكن أن شاء أن يقف على أعتاب متعددة لوجه لا وجود له، أن يستأنس بكتاب إميل، الصان في حيفا - ١٩٩٣، بعنوان: «نحو عالم بلا أقطاص». إذ يقف القارئ، علي قناع نفس الشيوعية في زمن، ووجه الشيوعية حتى التعب في زمن آخر، والفريق بين الزمنين ثلاث سنوات لا أكثر. فبعد أن كانت الشيوعية هي: «المستغلبة المتعاطفة عن مصير البشرية كلها»^(١١)، فإنها تصبح نظاماً لا خير فيه ولا ضرورة له. يقول إميل: «لما حاجتنا إلى التثبيث بنظام لم يزل فقط بل لم نزل، في ظله، سوى الكوارث، تتجلى «كارتة إميل

ثورة أكتوبر منه، بقدر ما هو منها، طالما أن الأنيب الكبير لم يكتشف ذاته إلا حين اكتشف ثورة أكتوبر، وبقي لها مخلصا، حتى أدرك أن قواما قد خارت وتبدت. هذا الارتباط العميق هو الذي يشرح إعجاب إميل اللامتأني بالرفاق السوفييت، الذين يحملون على اكتنافهم حملات لم يجعله، على طول التاريخ، لا (الكوموناريون) ولا أية حركة سياسية أو أي شعب أو أي بلد من قبل. وقد يكون الاستعداد الواعي لإتجاز هذه المهمة المصيرية هي الدافع الأساسي الذي يدفع رفاقنا السوفييت إلى هذه الجراءة وهذه الشجاعة في تجديد شباب الفكر الشيوعي^(١٢). تكشف صفات المدروح عن جلال الغاية التي نذر نفسه من أجلها، ويصفص المدح عن النجاح الأكيد للغاية الحميدة. يترافد المدح ليجهل المستقبل المتعسر قائما في الحاضر الجري: «ستظل مسيرتنا، نحن الشيوعيين، خطوات في طريق غير مطروق لا يسير فيه إلا الشجاع والجري...» فهل يوجد هذا الحزب؟ نعم، يوجد، وما كان من الممكن أن يكون سوى الحزب نفسه الذي سجل، في أكتوبر، «الأيام العشرة التي غيرت وجه التاريخ» وإلى الأبد^(١٣).

غير أن هذا «الأبد» سيتحول في سطور إميل حبيبي اللاحقة إلى «فجاعة هواء مظلم سيصبح «الحزب الشجاع الجري، الزاوي، جثة فاشقة تسمم الهواء والضماير. يدخل إميل في «المناسبة الجديدة» جديد يلعن ما ذهب ويحضر مديح الزائد الذي لم يلق به بعد. ويكتب مقالة بعنوان: «نحو عالم بلا أقطاص»، بعد أحداث آب/ أغسطس ١٩٩٠ يقول فيها: «إنني أتفهم غورباتشوف في محاولته التي استمر فيها حتى اللحظة الأخيرة، حتى وقوع الانقلاب العسكري بتأييد جهاز الحزب المتعفن»^(١٤). بعد ثلاث سنوات فقط، يتحول «الحزب الذي غير وجه التاريخ إلى الأبد» إلى جهاز متعفن. ومع انتقال الحزب من ذروة النور إلى ساحق الحضيض، تنتقل أشياء أخرى من برج الحقيقة

الحقيقية في «زوال» النظام، فلو نكّل النظام لتشبيت به، لأن «النظام» لا يكون جديراً بالتشبيت به إلا إذا كان قائماً. أما وانه قد زال، فإن على حامل المديح أن يضعه أمام باب نظام جديد، حيث تميش «الكثرة» ديالكيتها الداخلي، لتعود «القصة» التي قد كانت. وموضوع المديح جازم كالمدح الباحث عنه. في مقالة عنوانها: «لأمر ما خلقت الأجنحة للطيور والعقول لبني البشر» يكتب إميل السطور التالية «أنا واحد من أولئك الذين ينظرون نظرة منفتحة ومتفائلة نحو مساعي إقامة النظام العالمي الجديد على اعتبار أن ماضينا النضالي المشرف لم يذهب هباء بل أسهم في انفتاح مجتمعنا»^(١٢). وهذا التفاؤل هو الذي جعل إميل يرى: «أن فشل الانقلاب العسكري في موسكو هو من الأحداث التي غيرت وجه العالم، وهو أشبه بالانقراض على العاشية في الحرب العالمية الثانية»^(١٣). وإميل أن يجتهد، كما شاء وأشتهى، من دون أن تتطلب ذاكرته المفقودة قارئاً فاقد الذاكرة أيضاً. يرمق التباس الاحتفال القاري، العادي، ويحتفل، في يوم لاحق، بموت حزب متعفن، وتصير للظلام. يكائر من فقد الذاكرة احتفالاته، لأنه لا يذكر من جغرافية الكلمات شيئاً.

لا يطرح إميل، في تقلياته، قضية سياسية إنما يطرح أسئلة أخرى، تمس موضوعية المعرفة وأخلاقية الكتابة. وقد تبدو العلاقة بين الموضوعين جائرة، تربط بين موضوعين لا متجانسين. لكن تأمل العلاقة يظهر أنها صحيحة ولاغبار عليها. يكون المثقف أخلاقياً حين ينتج، بشكل متسق، معرفة صحيحة، مرجعها الواقع الملموس وتاريخ المعرفة. ويبنى انكاف على هذه المعرفة مواقف من الحياة في وجهها المختلفة، ويسمع القاري، على اتخاذ موقف صحيح. وتتصف المعرفة الصحيحة، نسيباً، بما يشبه الثبات، بشكل لا تبني موقفاً في النهار وتهدم في الليل، ولا أصبحت المعرفة المفترضة لوأنا من ألوان «شعر الناسبات» تفترض اتساقية الكتابة، أي

أخلاقيتها، منظوراً يمثل إلى الوقائع الموضوعية، بعيداً عن مراجع معيارية ممثلة بحزب أو شخص أو إدارة، لاجود لكتابة موضوعية إلا بفصل دقيق بين الذات الكاتبية وموضوع الكتابة. ووجود مفهوم: «التحزب» لا يلغى هذه الحقيقة، فالتحزب يكون لحداً قوالم على صاحبه، وهو ما يعطى «التحزب» صفة الديعومة النسيبية. أما في حالة إميل، فإن الذات الكاتبية تلتهم موضوعها، وتعمل من الذات أصلاً للموضوع، مما يجعل أحوال الموضوع مرآة لأهواء ذات موضوعها الوحيد هو ذاتها الوحيدة.

وقد تستلحب حالة إميل صفة: للعمية، حيث تهدم الذات نفسها في عدم العناصر التي تكون صورتها وتعطيها قوامها. وفي حالة الهمم هذه تمارس الذات حرية سانبية مرجعها الداخلي هو العمى، الذي يرجم ذاته في رجم ما يؤلف قوامه. تُقصى حالة إميل العمية المتعارف عليها، لأن نفيه الذاتي المتواتر يلبي مرجعاً خارجياً، يصادر الحرية الذاتية ولا يترك لها مكاناً. والمرجع الخارجي هو السلطة التي تلتقن الكاتب وتلصره بالتشكل كما تريد له أن يكون. وتلخذ السلطة في تصور المفتون بها صورة سماء عالية لا يمكن مقاومتها أو صورة معبود متعال لا يسمح بالمعاندة. غير أن انشداد تصور المفتون إلى السماء والعمود، لا يلبث أن يعيل إلى أمر آخر. إن افتتان الكاتب بالسلطة افتتان بذاته التي ترى في السلطة القمالية مرجعاً وهدياً لها. يتقدم إميل محمولاً بافتتان مزدوج: فهو مفتون بذاته إلى حدود الاضطراب، ومفتون بالسلطة أيضاً إلى حدود الاضطراب وتجاوز الاضطراب، في شكلية، يقضى بالبحث عن السلطة والوقوف على أبوابها، حيث تستعيد الذات الخطيرة استقرارها المفقود. استقرار غريب لا يستقيم ولايستوي، إلا إذا نقلت الذات المفتونة جميع صفاتها إلى أقاليم السلطة، وبقيت صامتة لا صفات لها. وعندما تدخل العلاقات في دورة جديدة متساوية، تصبح الذات مفتونة بإلفار ذاتها وإغناء السلطة التي تحدد معنى الذات والفننة.

جمالية المتشائل، ويؤس المتفائل

فيها نسياناً زائفاً. ويصدر عن لعبة التذكر والنسيان ذلك الضحك الليرى، الذي تصوغه ذاكرة إن غُفَّت تصدعت. فى مقابل «المتشائل» الذى تصوغه الرواية، يعطى إميل «المتفائل» الذى تخلفه الخقالة الأساسية، والفرق بين «المتشائل» و «المتفائل» هو الفرق بين التذكُّر والنسيان، بين حضور الذاكرة وتفكُّكها. ولهذا، فإن الأول يشدُّنا إلى ضحك - سؤال، بينما يجذبنا الثانى إلى ضواء الالامنى، حيث الإجابة غائبة فى سؤالها الذى لا وجود له. يستشير الأول الإعجاب بمهارته، ويستدعى الثانى الرثاء فى مهارته الزائفة. وما الثانى إلا ذاكرة تتذكَّر، بعد أن قُفَّت وتصدَّعت، كل فكرة منها تنفى ما بعدها وتنفى ما سبقها. ويبدو أن إميل المقتون بذاته، لم يعد يتحمل «المتشائل» الذى خلقه، فقتل ما كتب كي يستائر بالكان كله.

يتحول «المتشائل» بعد أن فقد الكشافة والذاكرة، إلى «المتفائل» الآخر لا يستثير ضحكاً، أسود كان أم أبيض، بل شيئاً آخر. تنتقل المسألة، فى هذا التحول، من النص إلى كاتب النص، وتكون مسألة بلا كشافة، وإلى «الميلودراما» أقرب. ذلك أن «المتشائل» يبنى مفهاته الكثيفة من مواد الملهة المصايفة لها، فما يضحك يَبْكى وما يبعث على البكاء ينترع للقهقهة. ويختلف الأمر فى «المتفائل» الذى أضاع مقارنة الأضداد فى ضياع الذاكرة، كانه فى فقدان الذاكرة فقد معنى العلاقة، وترك الأشياء فرادى، كل منها يقف إلى جانب الآخر، من غير أن تكون له به علاقة فلسطين أثرية على القلب ولا تحيل إلى الصهيونية، والصهيونية برينة ولا علاقة لها بفلسطين، وإنسان الانتفاضة «بيشُر بالبريه» ولا علاقة له بكل عادل للخصية. تنف الأشياء فرادى ومسايدة وساكنة ومتجانسة .. وتقف المسألة لوحدها إلى جانب ملهة مكتفية بذاتها. وقد يكون الأمر مقبولاً، لو أن من فقد الذاكرة لا يعتبر أن زمن المسألة قد ولّى، وأن زمن الملهة المصايفة لها قد

يعيش إميل فى زمنه المتقطع، غيلة اليقين. مقتبط هو فى يقين اليوم، ومقتبط هو فى نقضه اليقيني لليقين فى يوم لاحق. وفى مدار تهافت اليقين المتلاحق، تكون الشيوعية منتصرة إلى الأبد، والنظام الدولى الجديد أجمل الأزمنة، والسلام الفلسطينى - الإسرائيلى منجزاً لا محالة، والشعب الفلسطينى قريباً من حقوقه قرب الرمش من حدة العين. كان الكاتب مأخوذاً بـ «التسمية» وموقف أن ما تقوله اللغة يتجسد على الأرض كاملاً. ولعل هذا اليقين، الذى يزاوجه تساؤل صادر عنه وملازم له، هو الذى يمنع المعنى عن كتابة إميل، منفلاً سطوراً تحضن الالامنى ويؤس الدلالة. تأتى للكتابة مزخرفة تهجو الذاكرة، ويغبر غياب الذاكرة عن يؤس الكتابة، حتى لو كانت مزخرفة.

نقرأ فى «متشائل» إميل: «صاح فى وجهى أن قم، فقمى. وقال: انكنم فانكنتم، فضحكت فاضحكنى ضحكى، فاعريت بالضحك...» تخفق الذاكرة فى الكلمات، وتقرأ الضحية فى مرآة الجلال بقدر ما يتأمل الجلال فى مرآة الضحية. تملق الذاكرة القراءة للزبدجة لتعثر على الموقع الصعب، الذى تؤكد الضحية فيه وجوبها المستمر عن طريق نفي ذاتها المستمر. فى عالم الاحتلال الذى يقلب الوقائع، يكون على من احتلت أرضه أن يقلب المنطق ليظل على قيد الحياة، وأن يمارس لعبة مؤسفة، مرجعها ذاكرة مرهقة ومتوترة. تترك الذاكرة أن صاحبها ضحية، وتغى أن مقاومة الاحتلال شرط ملازم للاحتلال ونتيجة له. غير أنها تترك، فى شروط الاحتلال المساوية، أن الضحية لن تستمر فى مقاومة الاحتلال، إلا إذا ارتضت باستمرار شكل الضحية. وتكون الذاكرة، فى هذه الشروط مراوغة، مأكرة وخادعة.. وهى تكون ما شأت بسبب بقظتها المستمرة، أى بسبب وجوبها كذاكرة وطنية لا يتسلل إليها النسيان. يتكون للمتشائل فى لعبة خادعة ومرهقة، يكون النسيان فيها تذكُّراً، ويكون التذكُّر

انتهى. تُنهي الذكر المفقودة ما تريد إنهاؤه، حتى لو كان قائماً، وتغضيه، ما أرايت أن تصوره، فلا تصل إلى جدل المسألة والمهالة إنما تبلغ خفاف الكوميديا الزائفة.

ويستند الآخر، في المقام الأخير، عن الأجناس الأدبية ويتوقف أمام القيم الأخلاقية والمصورة الأخلاقية للكتابة. يقول طه في حديث الأربعاء: «هكذا رأيت رجلاً يقتل الأبى ابتداءً ويمتحنه امتحاناً، ويبيع مذهبه الأبى في السوق، فيميل به إلى اليمين إن راحت السوق نحو

اليمين، ويميل به إلى الشمال إن راحت السوق نحو الشمال، ويقف به موقف الحائر المنتظر حين يتبين من أين تهب الريح وإلى أين تريد أن تمضي لاتباعها، فليس هذا الرجل أدبياً، وليس هذا الرجل مستمتعاً بالضمير الأبى الذي يتيح لأصحابه القوة والخلود وإنما هو تاجر يحمل طائفة من السلع والمروص يريد أن يبيع منها ما يتاح له من الريح، فيوفق حيناً، ويخطئ التوفيق في كثير من الأحيان» (٤٤). هل نجح طه حسين في رسم صورة صائبة لإميل حبيبي؟

إشارات

- ١ - ضياء كنفاني: الآثار الكاملة، المجلد الرابع، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٩١.
- ٢ - الكرم، فهرس، العدد الأول، ١٩٨١.
- ٣ - المرجع السابق.
- ٤ - أخفط، مجلة الكرم، العدد: ١٠.
- ٥ - سداسية الأيام الستة، دار الهلال، ١٩٦٩.
- ٦ - المرجع السابق.
- ٧ - الثلاث الخطر والمصير للحق، للناقد، دار صانق، ١٩٩٢، ص: ٢٠٠.
- ٨ - الكرم، العدد الأول.
- ٩ - الشرق الأوسط.
- ١٠ - سداسية الأيام الستة.
- ١١ - الحياة ٢٤، ١٩٩٢.
- ١٢ - الشرق الأوسط ١٩٩٢/٣٠.
- ١٣ - نفسه.
- ١٤ - الشرق الأوسط ١٩٩٢/٨٠ (الحياة).
- ١٥ - المرجع السابق.
- ١٦ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٤/٨.
- ١٧ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٤/٨.
- ١٨ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٦/١٠.
- ١٩ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٥/٢٦.
- ٢٠ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٣/٢٤.
- ٢١ - الشرق الأوسط ١٩٩٢/٩/٨٠.
- ٢٢ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٥/٢٧.
- ٢٣ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/١٧.
- ٢٤ - الشرق الأوسط ١٩٩٢/٤/١٩.
- ٢٥ - الشرق الأوسط ١٩٩٢/٣/٢٠.
- ٢٦ - الشرق الأوسط ١٩٩٢/٤/١٩.
- ٢٧ - الشرق الأوسط ١٩٩٢/٩/٨٠.
- ٢٨ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٥/٢٠.
- ٢٩ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٤/١.
- ٣٠ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٣/٢٤.
- ٣١ - جان بيل سارتر: ما الأدب مكتبة الأجل المصرية، ١٩٦١، ص: ١٠١.
- ٣٢ - The Independent 7.5.1992.
- ٣٣ - الشرق الأوسط ١٩٨٢ (دراسة: سياسة الكتابة وكتابة السياسة).
- ٣٤ - دراسات لغوية، العدد العاشر، دمشق، ١٩٨٧، ص: ٨.
- ٣٥ - المرجع السابق، ص: ١٢.
- ٣٦ - المرجع السابق، ص: ١٢.
- ٣٧ - المرجع السابق، ص: ١٢.
- ٣٨ - المرجع السابق، ص: ١٢.
- ٣٩ - مجلة الدراسات الفلسطينية، العدد السابع، صيف ١٩٩١، ص: ٢٢٤.
- ٤٠ - المرجع السابق، ص: ٢٢٤.
- ٤١ - عالم بلا أفق، صيف، ١٩٩٢، ص: ١٢٠.
- ٤٢ - المرجع السابق، ص: ١٢٢.
- ٤٣ - مجلة الدراسات الفلسطينية، المرجع السابق.
- ٤٤ - حديث الأربعاء، الجزء الثالث، الطبعة العاشرة، ص: ٢٦٦.



إن الصراع العرقي - الإسرائيلي الطويل، وعدم وجود علاقات بين طرفيه قد عززَ عملية الانفلاق، وأدى في كثير من الأحيان إلى تشويه صورة كل طرف في نظر الطرف الآخر، وتغذية الآراء النمطية وتكوين نظرة جماعية مميزة. إن الوضع السياسي المتوتر الناجم عن حالة العداء ساعد على تشويش النظم الثقافية، وعلى انعدام القدرة على تطوير حوار، ودفع بكل طرف إلى أن يتمسك داخل مواقفه رافضاً الطرف الآخر.

شموشيل موريه يحاول أن يجد تفسيراً لهذه الظاهرة بقوله أنه عندما يسود الصراع بين شعبين، يحاول كل جانب أن يظهر الجانب الآخر بصورة قاتمة سوداء، وأن يبحث عن سلبياته من خلال مجهر مكبر. إن الصراع ينتج عنه توتر يؤدي إلى الميل عند كل طرف من طرفي الصراع، بأن يظهر كذلك سفارات في المظهر الخارجي مثل اللباس وبنية الجسم، وتقاسيم الوجه، ولون الشعر، والهدف من ذلك كله يكمن في إبراز الفوارق والغربة لتبرير أسباب الرفض وعدم القبول، وأيضاً كله يوجد هدفان: فعلى الصعيد الخارجي، يستغل ذلك في أغراض الدعاية من أجل إبادة الطرف المعادي، وعلى الصعيد الداخلي، يستغل الأمر ذاته لدفع المعنويات وتحويل الصراع إلى صراع أسطوري قومي^(١).

في السنوات الأولى لقيام دولة إسرائيل سادت في الجانب الإسرائيلي نظرة استعلاء وسخرية من العرب وثقافتهم، حيث سيطرت على الشوارع الإسرائيلية المصطلحات التي تعبر عن الاحتقار مثل «عزروش» ودعمل عريي».

اللقاء الفلسطيني / الإسرائيلي ودوره في شعر الاحتجاج العبري

فى الأيام العادىة - أيام السلم - بل إن أهمىة الكلمة تمثعن فى الأيام الحرجة حىما تسلط لغة البنادق. فإذا كان السىاسىون والعسكرىون يتحدثن عن الحرب، فىجب على الكُتاب التحدث عن السلم.

بالرغم من القطىعة بىن إسرائيل والعالم العربى، فقد كانت هناك لقاءات عىدة بىن كُتاب ومبىعین عبرانىین وفلسطىنیین یعىشون فى إسرائيل^(٢). ولم تنقطع هذه اللقاءات حتى فى الظروف الصعبة التى مرت بها الأقلىة العربىة الفلسطىنىة فى إسرائيل، وقد تطورت هذه اللقاءات وتوتعت، وكانت لها نتائج إىجابىة، حىث جُند الكثير من المثقفین العبرانىین للدفاع عن الأقلىة العربىة الفلسطىنىة فى إسرائيل، وتُكلى ذلك فى كُتاباتهم وبالمظاهرات وبالمسیرات التى نظموها أو اشتركوا فیها أو بالاستجوابات التى قىموها للكنیست الإسرائىلى^(٣). عبر أعضاء الكنیست فى أحزاب الیسار الإسرائىلى، لقد هدف الكثير من الكُتاب الفلسطىنیین فى إسرائيل إلى شرح القضىة الفلسطىنىة، وإنقاذها من ركام الزیف الذى أهالت عليها الدعاىة الإسرائىلیة، وإصالحها لأكبر عدد ممكن فى الوسط الإسرائىلى، والهدف من ذلك تفسیق هوة الخلاف وتقربى وجهات النظر من أجل الوصول إلى التفاهم بىن الشعبیین، وبهذه یكون جسر سلام بىن إسرائيل والعالم العربى.

فى عام ١٩٥٤ جرى لقاء مهم بىن كُتاب عبرانىین وكُتاب فلسطىنیین من إسرائيل، ونتاج عنه تأسیس ورابطة اصیقاء الأدب الثقافى، برئاسة ساسمون سومیخ ودافید تصمىح تهدف إلى تعریف القارئ العبرى بالأباب العربى، وفى عام ١٩٥٨ جرى لقاء فى تل أبیب

وجاءت حرب حزیران ١٩٦٧ حىث استطاع الجیش الإسرائىلى أن یهزم الجیوش العربىة خلال ستة أيام لیخلو فى الیوم السابىع للاستراحة. من هنا فإن كثیرین من الإسرائىلیین اصبحوا یحسون أن قیادتهم العسكرىة والسیاسیة تسیر بهم من نصر إلى نصر وتعود علیهم بالمكاسب التى لم یكونوا یحلمون بها. فى ظل نشوة الانتصار الجنونى هذا، برز نوع من الأدب الحماسى العبرى الذى یمجّد جنرالات الجیش، وعلى سبیل المثال نذكر الشاعرة مُعسى شیمیر التى نظمت قصیدتها المشهورة «یروشلایم شل زهاف» (القس من ذهب) التى تتسم بالفرضیة والعداء للصلام.

ومن نتائج حرب ١٩٦٧ ایضاً الاتصال المباشر بىن الإسرائىلیین والفلسطىنیین فى المناطق المحتلة، وفى هذه الأثناء أخذت الشخصیة الفلسطىنیة تتبلور بشكل أوضح، وتأخذ مكانها على الساحة العربىة والدولیة. فهزىمة حزیران ١٩٦٧ كانت بمثابة إعلان للفلسطىنى بأن یعتمد على نفسه بقیادة منظمة التحرير الفلسطىنیة من أجل نیل حقوقه، وهكذا اصبح الشعب الفلسطىنى شعباً مرابطاً، ولیس تحت وصایة الدول العربىة. وقد حظى الفلسطىنیون بكماسب عىدة على الساحة السیاسیة والإعلامیة، مما جعل الكثير من المثقفین الإسرائىلیین یتلهمون الإنسان الفلسطىنى، بالرغم من التحفظ الشدید تجاه المقاومة الفلسطىنیة ومنظمة التحرير الفلسطىنیة.

إن أهمىة اللقاء والحوار تتزاید فى ظل الصراعات السیاسیة والدمویة، فخلال الصراع الإسرائىلى - العربى أزهقت أرواح عىدة وسفكت دماء كثیرة. فلیس الجرة عقد اللقاءات وإجراء الحوار والتحدث عن التفاهم

في بيت الأديب العبري بنيامين تومر بين كتاب عبرانيين وكتاب فلسطينيين في إسرائيل، وأيد كافة الأبناء العبرانيين الذين حضروا هذا اللقاء فضال الأقلية الفلسطينية في إسرائيل، ووقعوا على بيان لإلغاء الحكم العسكري المفروض على هذه الأقلية^(١). في عام ١٩٦٤ تنظمت مجموعة من الكتاب العبرانيين والفلسطينيين وأسست مجلة «مقاش/ لقاء» لتصدر باللغتين العبرية والعربية من أجل إطلاع كل طرف على ثقافة الطرف الآخر لدفع التفاهم بين الضميين وتدعيمه، في عام ١٩٧٤ عقد لقاء موسع بين الأدباء العبرانيين والفلسطينيين في إسرائيل، وصدرت بمناسبة هذا اللقاء مجموعة أدبية «صوت مزيج» تضمنت إنتاجاً عبرياً وعربياً.

بعد حرب ١٩٦٧ اتسعت هذه اللقاءات لتشمل كتاباً فلسطينيين من المناطق المحتلة. وقد أسفرت هذه اللقاءات عن إقامة لجان مشتركة للدفاع عن الفلسطينيين في المناطق المحتلة مثل اللجنة التضامنية مع جامعة بيرزيس^(٢) ولجنة المبدعين الفلسطينية الإسرائيلية ضد الاحتلال ومن أجل حرية التعبير ومن أجل السلام العادل برئاسة بورام كاتنيوك وإميل حبيبي^(٣).

في عام ١٩٨٥ التقت مجموعة من الأدباء العبرانيين بأدباء فلسطينيين من المناطق المحتلة، بحثاً عن إقامة إطار ثابت للقاءات بين الطرفين، ومن دور الأديب في الصراع السياسي من أجل السلام ومكانه في الواقع الإسرائيلي - الفلسطيني. وقد بحث الجانبان وضع الكتاب الفلسطينيين في ظل الاحتلال، والقمع الثقافي وإغلاق المؤسسات الثقافية. وتوصل الطرفان إلى اتفاق ينص على انسحاب إسرائيل من المناطق المحتلة حتى حدود

١٩٦٧، وإقامة دولة فلسطينية في الضفة والقطاع، أما بالنسبة للقدس فقد اتفق الجانبان على أن تكون منزوعة من السلاح (وليس على تقسيمها) لتكون عاصمة للدولتين، وقد تخلّى الجانب الفلسطيني عن مبدأ العربة (عربة اللاجئين الفلسطينيين من عام ١٩٤٨ إلى مساحتهم داخل إسرائيل).

لقد أدت هذه اللقاءات بين الأطراف إلى تفهم أكثر من قبل الكتاب العبرانيين للقضية الفلسطينية، ولكن مساهمة الشعب الفلسطيني ومعاناته، مما جعلهم أكثر فعالية. وتجلّى ذلك بشكل واضح بعد حرب لبنان ١٩٨٢ والانتفاضة الفلسطينية عام ١٩٨٧. فلم يتردد الكثير من الكتاب العبرانيين في توجيه النقد اللاذع ويصوت عالٍ إلى الزعامة السياسية والعسكرية في إسرائيل وتحملها مسؤولية تدهور الوضع والانزلاق باتجاه الهاوية. وقد قاد هؤلاء الكتاب المظاهرات والمهرجانات في شوارع تل - أبيب^(٤). إن منطلق هؤلاء هو أنه لا يمكن للشعب اليهودي في إسرائيل - وقد كان من ضحايا النازية - مواصلة قمع شعب يناضل من أجل حريته. فالشعب اليهودي الذي يناضل من أجل استقلاله عشرات السنين، يجب أن يقيم هذه الحقيقة التاريخية كما يجب، إن الشعب الذي كان ضحية سنوات طويلة يجب أن تكون لديه حساسية خاصة ولا يتحول جزراً ويخلق ضحية جديدة.

من هنا فقد استقال الشاعر شافان زراح عشية يوم الاستقلال من منصب رئيس اللجنة الاستشارية لمهرجان الشعر العالمي، في إطار احتفالات الذكرى الأربعين على قيام دولة إسرائيل. وفسر ذلك على أنه احتجاج على أحداث قرية بيتا^(٥) ليثير الانتباه لما يدور في المناطق

وإخضاعهم، وهو يرى أن سلطة الاحتلال الإسرائيلية في المناطق المحتلة تنهار وتتسعين. إنه لا يمكن تهادي السلطات الإسرائيلية استعمال الحجة القديمة القائلة إنه لا يوجد من نتحدث معه، وإنه دون الاحتفاظ بالمناطق المحتلة سيقوم العرب بإلقائنا إلى البحر. إننا لن نسمح بترحيل الفلسطينيين أو بارتكاب جرائم أخرى ضد الإنسانية، حتى لو اضطررنا لإلقاء أنفسنا تحت عجلات الشاحنات وتجهير الجسور^(١٤).

السؤال هنا: هل باستطاعة الأدب والأدباء القيام بالدور الذي فشل فيه السياسيون؟ نحن لا ندعي أن لدى الأدب والأدباء معادلة سحرية لحل الصراع الإسرائيلي - العربي. لكن لاشك في أن باستطاعة الأدب والأدباء الإسهام بشيء ما في هذا المجال. إن فهم الطرف الآخر ولو كان عدواً، هي خطوة في السير باتجاه التفاهم المتبادل، الذي قد يؤدي إلى التعايش السلمي، إن معرفة ثقافة الشعب الآخر وأدبه تعتبر إسهاماً، وإن لم يكن متواضعاً في وضع الاعتراف المتبادل. عندما يتعرف الإنسان على ثقافة الغير سيكتشف تنوع الغير، وسيجد أنه لم يصنع من لون واحد، وأن فيه تيارات تتفاعل، وأن ثقافته متباينة. عندما لا يمكنه أن يرى الغير في هيئة كاريكاتورية خيالية. إن التعرف على الطرف الآخر يؤدي في كثير من الأحيان إلى الاعتراف بحقوق الآخرين، من هنا تستطيع القول إن التوجه الثقافي الصحيح قد يساعد في إيجاد حلول سياسية صحيحة.

المحتلة. وقد جاء في كتاب الاستقالة: إن هذا ليس أول المهرجانات بالنسبة لإسرائيل. لقد توصلنا إلى نتيجة مفادها أن مهرجان الشعر قد يُعمر على أنه خطوة لتليد وتضامن مع السلطة التي قطعت منذ أمد بعيد الخطوط الحمراء التي بيوتها لا يمكن لصوت الشعر أن يسمع^(١٥).

أما دان شافيف فقد دعا رجال الفكر والشعراء والأدباء إلى عصيان مدني وأخلاقي والقيام بإجراءات غير اعتيادية تدفع نحو الثورة الأخلاقية على البلادة والظلم والسخرية التي فاقت كل حد^(١٦).

وقد توجه كل من أ. ب. يهوشوع وعاموس عوز وعاموس إيلون ويهودا عميحاي برسالة إلى يهود الولايات المتحدة طالبين استئنافهم من أجل إنقاذ إسرائيل من نفسها^(١٧). ويتاريخ ١٩٨٨/١/٦ نشر ٤٣ كاتباً عبرياً بياناً موجهاً إلى حكومة إسرائيل طالبين الامتناع عن استخدام السلاح الحي لتفريق المظاهرات، وإطلاق سراح المعتقلين، والتوقف عن المآكسات الجماعية للشبيبة والابتعاد عن الإبعاد والترحيل^(١٨). أما يزهار سمعيلانسكي فقد كتب في الأسبوع الثالث من بداية الانتفاضة بأن ما يقوم به الفلسطينيون في المناطق المحتلة ليس إرهاباً، وليس إخلالاً بالنظام، بل هيبة شعب. هل يتصور أي إنسان مهما يكن أنه بالإمكان البث في المستقبل مليون ونصف نسمة دون التحدث معهم؟ هل كُنا نحن (اليهود) متوافق على قرارات تسمنا دون مشاركتنا؟ هل كُنا سنسكت وإن نشور^(١٩).

وكتب عاموس عوز مقالاً شديد اللهجة ضد اليمين في إسرائيل رنعت هذه المجموعة بأنها تسعى لطرد العرب وتهجيرهم في خطوة أولى من أجل جمع اليهود

هوامشي

- (١) مركابي/ مورية: الصراع العربي الإسرائيلي في مروة الأدب العربي. ص ٢٥ (بالعبرية)
- (٢) لقد دما الكتاب العرب في إسرائيل أكثر من مرة الكتاب العبرانيين إلى عقد اللقاءات والدعوة إلى السلام، وأن يقوم الكتاب العبرانيون بواجبهم تجاه الوضع الذي يعيشه زملائهم الكتاب العرب في إسرائيل. حول هذا الموضوع. انظر: راشد حسين مع الحجر ص ١٧ - ١٩، مصمود: فيرويش شره من الوطن ص ٥٣؛ ملهائش/ اللقاء عدد ٧ - ٨، ١٩٨٧ ص ١٤٧.
- (٣) حول العلاقات بين اليهود والعرب في إسرائيل والمؤسسات التي تعمل من أجل التفاهم انظر:
Harry M. Rosen: The Arabs and Jew in Israel. Suddsetzung Nr 219, 8. 6. 1978: Israelische Autoren engagieren Sich F"ilr arabischen Lyriker.
- (٤) الجديد عدد ١٠، ١٩٥٨، ص ٥٠ - ٥١.
- (٥) إثر الإغلاقات المتكررة لجامعة بير - زيت من قبل سلطات الاحتلال الإسرائيلي، فقد تألفت مجموعة من أساتذة الجامعات في تل أبيب والقدس من أجل فتح جامعة بير - زيت والدفاع عنها. وقد نظمت هذه المجموعة الاحتجاجات والمظاهرات الكثيرة.
- (٦) فلسطين الثورة ١٩٩٠ / ٢ / ١١٣.
- (٧) على سبيل المثال نذكر المظاهرة التي جرت في تل أبيب إثر مجزرة صبرا وشاتيلا واشترك بها أكثر من ٤٠٠.٠٠٠ متظاهري.
- (٨) بيتا قرية فلسطينية بالقرب من نابلس، قام المستوطنون بالهجوم عليها إثر صدام بين السكان وبعض المستوطنين، وقد قتل عدد من سكان القرية وفيما بعد دممت بعض بيوت القرية كما اقتلع العديد من شجر الزيتون.
- (٩) ملهائش/ لقاء ١٠ / ١١ / ١٩٨٨ ص ٤٨.
- (١٠) يميموت أحريوت ٢٩ / ١ / ١٩٨٨.
- (١١) ملهائش/ لقاء عدد ١٠ / ١١ / ١٩٨٨ ص ٤٩.
- (١٢) ملهائش/ لقاء عدد ١٠ / ١١ / ١٩٨٨ ص ٤٧.
- (١٣) دأبار ٣٠ / ١٢ / ١٩٨٧ ص ٧.
- (١٤) يميموت أحريوت ٨ / ١ / ١٩٨٩.





التصوير الإسرائيلي

١- البدايات: مدرسة بصلئيل ١٩٠٦

ترجع بدايات التصوير الإسرائيلي إلى تأسيس مدرسة بصلئيل للفنون والحرف في القدس وكان المؤتمر الصهيوني السابع ١٩٠٥ قد اتخذ قراراً بتأسيسها، وفي العام التالي أسسها يوريس شاتس اليهودي اللتواني والرئيس السابق للاكاديمية الملكية البلغارية للفنون.

ويمثل اسم المدرسة مفتاح فهم طبيعتها. فهي تحمل اسم بصلئيل حرفي سفر الخروج الأسطوري، والذي يعني اسمه في العبرية: في ظل الله. فيعد أن تلقى النبي موسى الوصايا العشر، أخيره الله بكل مواصفات بناء خيمة الاجتماع. ويبدأ وصفها كخيمة اجتماع سيتجلى فيها الله لشعبه ولكن مع تقدم الوصف سنكتشف أننا لسنا أمام وصف لخيمة في الصحراء، بل وصف أسطوري بانح لهيكل سليمان المنتثر. وفي نهاية الوصف

يخبر الله موسى باسم من اختاره لإعادة بناء الهيكل، إنه «بصلئيل بن أورى بن حور من سبط يهوذا» الذي ملأه الله «بالحكمة والفهم والمعرفة وكل صنعة لاختراع مخترعات».

كان ظهور المدرسة قد سبقه انتقال المشروع الصهيوني من الدعوة إلى بناء مؤسساته المركزية ففي ١٨٩٧ انعقد المؤتمر الصهيوني الأول في بازل، وفي إطاره تكونت المنظمة الصهيونية العالمية، ثم توالى اجتماعات المؤتمر. ووافق ذلك ظهور أهم مؤسسات الحركة الصهيونية: «الوكالة اليهودية» لتمويل الاستيطان ١٨٩٨، و«الصندوق القومي اليهودي» لشراء الأراضي في فلسطين ١٩٠١. وجاء ظهور المدرسة في إطار حركة البناء الفعلي لمؤسسات الاستيطان، التي تولى تأسيسها أفراد الهجرة الثانية ١٩٠٤ - ١٩١٤ المسماة بهجرة الرواد. ففي ١٩٠٧ ظهر أول موشاف وهو شكل

الخامس عام ١٩٠١. ومع أطراد التطبيق العملى للمشروع الصهيونى، قدر لتلك الصراعات أن يتم تخطينها لصالح وحدة التيارين، ووجدت تلك الوحدة رمزها فى شخص حايم وايزمان. فهو الصهيونى الثقافى وتلميذ أحدها عام المخلص، والصهيونى العملى الذى تمكن من الحصول على وعد بلفور.

وجاء ظهور المدرسة فى إطار توحد التيارين. فقد حملت من الصهيونية السياسية نزعتها العملية المكافئة، فهى فى الأساس مدرسة للفنون الحرفية تسعى للمساهمة فى بناء الدولة الصهيونية، أو على حد تعبير شاتس: «فى أرض إسرائيل يجب على الفن أن يسير جنباً إلى جنب مع الصناعة. ويجب أن نكيف الفن لحياتنا اليومية كما فعل أسلافنا فى الزمان القديم. ويمكن للفن أن يمنحنا مانحة لليابان، فهناك يزود ثلاثة ملايين مواطن بالعمل». كما حملت من الصهيونية الثقافية الكثير من سماتها. فقد أخذت عنها نزعة الإحياء الثقافى. يظهر ذلك فى اسمها نفسه، ولقد كان شاتس فى قراره نفسه يميل للتوحد مع شخص بصلشيل التوراتى. ففى صفحة الغلاف لكتاب من كتبه يصف نفسه هكذا: «موريس شاتس: حرفى خيمة الاجتماع»، وفى روايته الخيالية «أورشليم أعيد بناؤها» يرسم صورة تشى يعقق توحده مع شخص بصلشيل. فهما هو يقف فوق سطح المدرسة، وهناك يتجلى له بصلشيل التوراتى ويظهر أمامه صوره أورشليم الجديدة وقد أعيد بناؤها، ثم يلقي إليه بالنبوءة المقدسة: خلال مائة عام سيعاد بناء هيكل سليمان على أيدي تلاميذ مدرسة بصلشيل. ولو نظرنا إلى عمق الصورة سنجد توحداً دينياً وثقافياً آخر، فشاتس هنا يستعيد تقليداً دينياً توراتياً قديماً يتوحد

للمستوطنات الزراعية والتعاونية، وفى ١٩٠٩ ظهر أول كيبوتس وهو شكل آخر لها. وفى العام نفسه ظهرت منظمة هاشومير للحماية العسكرية للمستوطنات ورافق ما سبق بدايات مؤسسات التعليم الصهيونى، وانطلاقة الجهود المؤسسية لإحياء ونشر اللغة العبرية. وفى العقد الثانى الذى مثل أوج ازدهار المدرسة، أسس معهد التخنيون للتكنولوجيا ١٩١٤، وبدأت حركة بناء الجامعة العبرية فى ١٩١٤ ليتم افتتاحها ١٩٢٥. وفى سنوات الحرب الأولى ظهرت المنظمات الحربية الصهيونية الأولى: الفيلق اليهودى. فرقة البفالة الصهيونية ١٩١٥، والكتيبة ٣٨ حملة البنادق الملكية.

ولقد ولدت المدرسة من رحم حركة الصهيونية العملية، وذلك عبر تزاوج وتلاقح تيارين صهيونيين.. صهيونية هرتزل السياسية، التى تضع أقدامها على أرض القومية العلمانية والانتماء الثقافى الحضارى الغربى، وتعلق برأسها فى سماء أوهام الأسطورة التوراتية. والصهيونية الثقافية، صهيونية أحدها عام وصارتن يوير وأشياعهما، التى تشدد على قيم الإحياء الثقافى العبرى كقاعدة للوعى القومى، واستقلالية وخصوصية ووحدة الذاتية الحضارية، والتوحيد بين الذات والشعب والثقافة. ولم تكن الصهيونية السياسية خالية تماماً من عناصر طرح الصهيونية الثقافية، فنجدتها لدى هرتزل فى قصته «المينوراة» ١٨٩٧ وفى روايته «الأرض القديمة الجديدة» ١٩٠٢ كذلك لم تكن الصهيونية الثقافية خالية من عناصر السياسة. ففكرة الدولة القومية تحتل عندها مكانة مركزية. ورغم ذلك كانت هناك مسافة بينهما نتجت عنها صراعات حادة، ظهرت بوضوح فى الحوارات الحادة بينهما فى المؤتمر

عبره ضمنياً مع داود وموسى وهزقيال، هؤلاء الذين تجلى لهم الرب أو كلمته المكتوبة ليفضى إليهم بتفاصيل بناء الهيكل في المدينة المقدسة. كذلك يظهر تأثير المدرسة بالصهيونية الثقافية في عصرين آخرين. ففكرة تأسيس مركز ثقافي ومدرسة فنية، تكاد تكون التنفيذ العملي للمقترحات العملية التي طرحها مارتن بوير وأحدما عام في المؤتمر الخامس. وفي المؤتمر ذاته طالب بوير بفرن يهودي جديد، تنطلق خصوصيته من خصوصية التراث الديني والثقافي، وأيضاً من خصوصية تكوين ومفردات أرض وسماء الوطن اليهودي. ونجد في سعي المدرسة نحو تأسيس ما دعاه شاتس «أسلوب أرض إسرائيل العبري». فنراً من الامتداد والتأثير بلفكار بوير في هذا الشأن. كيف؟ يستمد هذا الأسلوب عناصره من إحياء العناصر الأسلوبية والرمزية المتواجدة في العقائد والفنون والآثار اليهودية، مثل نجمة داود والمينورا وهائلات الميكس ويرج داود. وأيضاً من خلال ابتكار وحدات أسلوبية جديدة، مثل الأشكال الجديدة الزخرفية للحروف العبرية، والنباتات والحيوانات الموجودة في فلسطين والمذكورة في التوراة؛ ولهذا السبب أسس شاتس في المدرسة متحفاً طبيعياً وهديفة للحيوانات ومتحفاً تاريخياً للآثار اليهودية.

والى جوار دور تزاور الصهيونية الثقافية والسياسية تواجدت مؤثرات أخرى. كان هناك - أولاً - تأثير موجة الهجرة الثانية، التي تكونت المدرسة في إطارها وحملت سماتها. ما هي الهجرة الثانية ١٩٠٤ - ١٩١٤؟ إنها الهجرة المؤسسة للمؤسسات التي انطلقت منها عملية بناء الدولة العبرية. هجرة شباب عملي جسرور، يحمل معه تراث للشعبوية الروسية وأفكار الصهيونية العمالية، مصمماً على إعادة بناء الشخصية

اليهودية، وممارسة مهام البعث الحضاري، جيل رواد يحمل قيم التضحية بالذات من أجل الجماعة، والعمل اليدوي وضاحية الزراعي. وفي هجرة حسسها الاستعماري شديد المدة واليقظة والتكامل. فترفع راية العمل العبري، وترفض استخدام العمل العربي، وتبنى سلسلة مؤسسات استعمارية متكاملة. وتحمل المدرسة سمات الهجرة الثانية. ففيها روح الريادة والتركيز على قيمة العمل. ترك شاتس منصب مدير الأكاديمية الملكية البلغارية للفنون ويذخ البلاط البلغاري، ليؤسس مدرسة فقيرة وفي أوقات فراغه لم يكن يتورع عن تلميح أبواب المدرسة النحاسية بنفسه. وفيها الحس العملي الواقعي لجيل الهجرة الثانية. كان لشاتس خلفيته الطوبائية التوراتية، ولكنه كان أيضاً رجل عمل وإنجاز فعندما نقرأ إعلان تأسيس المدرسة تصبغنا الدهشة، فلماذا أمام إعلان لتأسيس مدرسة فنية، بل ببساطة نقرأ دراسة جدوى لمشروع اقتصادي يجمع ورشاً وصناعات حرفية. ويعد تأسيسها يسافر إلى أمريكا، ويكتب عنها سلسلة مقالات صحفية تحت عنوان: «فرص عمل في أرض إسرائيل». وفيها الحس التاريخي التأسيسي المتكامل، فمن لحظة بدايتها سعت لأن تكون مدرسة للفنون ومتحفاً للتاريخ اليهودي وآخر للتاريخ الطبيعي ومركز للنشاط التجاري، وفيها في النهاية روح المبادرة الاستعمارية، فلا تعمل فقط على تنمية الصناعات الحرفية لجذب الحرفيين اليهود للهجرة وتنمية الصناعات المنزلية لدعم الاستيطان الزراعي، بل تؤسس أيضاً مستعمراتها الزراعية الصناعية الخاصة «بن شيمون» عام ١٩١١.

وهناك - ثانياً - تأثيرات بعض المدارس الفنية الأوروبية، وبالتحديد اتجاهان بينهما ترابط وثيق. مدرسة

الأرت نوفيهيه البريطانية، وامتدادها الألمانى مدرسة الجوجدن ستيل . وهى مدرسة تستهدف أسلوباً فنياً جديداً، يتسم بالخطوط الزخرفية الطويلة العضوية المتوجة، وذلك فى مجال التصميم الفنى التطبىقى بشتى فروعه. وحركة الفنون والحرف البريطانية التى أسسها وليام موريس، وهى امتداد عضوى للأرت نوفيهيه البريطانية ولكن من خلال توجه اشتراكى طويلى تحتل فكره العداء للألة والعمل اليدوى قيمة مركزية فيه .

ولقد كانت مساهمة المدرسة فى تطوير التصوير اقل أهمية بمراحل، من مساهمتها فى تطوير للفنون الحرفية. ففيما يتعلق بالأخيرة يمكن الحديث بثقة عن وجود أسلوب بصليلىل، وبعد ذلك يدور الاختلاف حول مدى أصالته وتجانس عناصره. أما التصوير فأمره يختلف تماماً. كيف؟ يمكننا الحديث عن موضوع لتصوير بصليلىل، ولكن لا يمكن الحديث عن أسلوب لتصوير بصليلىل. ولله الأولة الأولى قد يفرى هذا بالحديث عن تناقض، بين الموضوع اليهودى التوراتى الواحد، والأساليب المتعددة غير اليهودية ولكن هذا خطأ، فالموضوع الواحد قابل لتعدد الأساليب، والأسلوب الواحد هو الذى يصنع المدرسة الفنية ، والواقع أن التناقض سنجدّه فى مواقع آخر . التناقض بين فكرة الأسلوب اليهودى أو العبرى الذى رفعت المدرسة وتبنته استمداداً من تيار الصهيونية الثقافية، وواقع تعدد الأساليب وهو يتها الأوربية الصرفة .

وعندما نتصفح كتاب بصليلىل: ١٩٠٦ - ١٩٢٩ الصادر عن المتحف الإسرائيلى ١٩٨٢، سنلاحظ أن شافنس كان مفهماً عند زيارة شخصية يهودية كبيرة، أن يلتقط معها صورة تذكارية أمام لوحة صمويل هير

شمينبرج : اليهودى الثاني. نلاحظ ذلك فى صورة مع أحدها عام ١٩١١، وأخرى مع حايم وايزمان ١٩٢٥ . إنها لوحة ضخمة الحجم، تمثل يهودى كهلاً شبه عارى، يركض مرغوباً وسط غابة من الصلبان، فى طريق و على جانبيه جثث موتى عراة . إنها لوحة درامية رمزية بها مباشرة تعبيرية فظة، ولكنها تعبر بوضوح مأساوى عن المشكلة اليهودية والعداء للسامية . وتقف تلك اللوحة كالعلامة والمدخل لتصوير بصليلىل . فهو يبدأ من المشكلة اليهودية، ورعب الاضطهاد والعداء للسامية، ومنها يسعى للتعبير عن الارتباط بالماضى والتراث الدينى والحضارى اليهودى، والتطلع صوب المستقبل كما يراه متجسداً فى الحركة الصهيونية. إن الماضى يعنى أشياء عديدة حور الانبياء وعظماء التراث والموضوعات التوراتية، على نحو مانجد فى رسوم افرايم موشية ليليان ولوحات آيل بيان . ومناظر الأماكن المقدسة مثل حائط المبكى وبرج داود والقدس بمنازلتها وجبالها، على نحو مانجد فى رسوم ليليان وآخرين . أما الحاضر والمستقبل فنجدهما فى لوحات زعماء الصهيونية فى أعمال ليليان وشافنس، ومناظر الطبيعة فى فلسطين وحياة الرواد فى المستوطنات هى إذن أعمال سياسية الطابع، منمجة بشكل مباشر فى نسج المشروع الصهيونى بأسطوريته التوراتية، وتسمى لإلهاب الشاعر ولورة الأفكار . وهذا ما يفسر المفارقة الغريبة فى أعمال ليليان فى سعيه نحو تمجيد ونشر الصهيونية فى شخص هرتزل، نراه يرسم لوحات للنبى موسى فلا يتدور عن رسمه وهو يحمل ملاح وجّه تيودور هرتزل حرفياً. وفى رسومه لديوان أغانى الجيتو للشاعر موريس روزينفيلد . نجد لوحة: خلق

الإنسان وبها ملائكة تحيطهم الزمور، وعندما تتأمل وجه الملك الرئيسي سجدته وجه هرتزل .

ولم يكن من شأن الموضوع أن يحدد الأسلوب بشكل مباشر، ولكن فقط أن يساهم في تحديد دائرة الخيارات الأسلوبية للفنان . لا بد من تعبير مباشر، احترام للطبيعة سهولة التفصيل لمعين المشاهد، عاطفية التعبير وبراميته، تحديد ذاتية الفنان وكبح عالمه الداخلي بقدر الإمكان إن الناقد الإسرائيلي عوفرات على صواب عند ما يصفه هكذا : « نزعاً طبيعية أكاديمية، مجننة لخدمة القضية الصهيونية، وقائمة في إطار رومانتيكي » وفي حدود ما سبق نجد عدة أساليب فلوحات ليليسان تنتمي إلى أسلوب مدرسة الجوجنستيل الألمانية، ولوحات هيرشبرج تحمل سمات الأسلوب الرومانتيكي الواقعي وأبل بان أقرب إلى التعبيرية الرمزية المتمازجة بنزعة استشرافية .

٢ . العشرينيات : الموجة الفرنسية

مع بداية العشرينيات دخلت مدرسة بصلشيل طور اضمحلالها، وأخذت أزمتهما تتصاعد حتى أغلقت أبوابها عام ١٩٢٩ . وخلف تلك النهاية المفجعة لحلم شاتس، سجد دور الصراعات الداخلية التي هدمت وحدتها الداخلية، والأزمات الاقتصادية التي عصفت بمشاريعها الاقتصادية.

وبينما كانت المدرسة أخذة في التحلل، كان هناك جيل جديد ينشأ في الفن الإسرائيلي: جيل العشرينيات. ويشكل عام ١٩٢٣ ميلاذه الرسمي، ففيه أقاموا معرضهم الأول وأول معرض للتصوير الإسرائيلي في أرض فلسطين. ويمكن تحديد ثلاثة عوامل صنعت ظاهرة جيل العشرينيات.

أولها تناقضات بصلشيل، والتي تحولت إلى صراعات داخلية حادة. انتهت بهجر عدد من طلابها ليشكلوا طليمة الجيل الجديد. كانت هناك . أولا - سيطرة النزعة التطبيقية الحرفية، على حساب الفنون الإبداعية كالتصوير والنحت. وكان هناك . ثانيا - عداة شاتس لاتجاهات التصوير الحديثة التالية على ثورة سيزان؛ ففي سنواته الباريسية مرت به مرور الكرام، وفي القدس لم يسمح له « التكعيبية للمستقبلية والبلهاء » على حد وصفه لها، بالتسلل إلى حصنه الحصين. بينما كانت تعيد تشكيل مسيرة الفن الأوروبي، وتحمل مؤثراتها إلى طليعة تلاميذه. وكان هناك . ثالثاً - هيمنة الموضوع التوراتي والصهيوني على أعمال المدرسة، هيمنة منعت الطلاب من التفاعل الحر مع الحياة والواقع.

وكان هناك . أخيراً - أوتوقراطية شاتس الجامحة، فهو لا يعصف بمن يختلف معه فقط، بل أيضاً فرض على تلاميذه قواعد غريبة واستفزازية، منها - مثلاً أن تصوير اليهودي التوراتي يجب أن يتطابق تماماً مع الملامح الفيزيائية لليهودي اليمني.

وثاني تلك العوامل نجدها في نشأة تل أبيب والتأثيرات الناتجة عنها. فلقد مثلت المدينة تجربة حياتية جديدة، تتجاوب بصورة أعمق مع روح التمرد التي تكونت داخل جيل بصلشيل المتمرد، لقد أجاد الناقد الإسرائيلي عوفرات وصف التناقض الوجودي بين القدس وتل أبيب الوليدة: « مسخور مقابل رمال، جبال مقابل بحر، الألبسة الميالة للتمرد في تل أبيب مقابل الألبسة السمكية التي يرتديها المتمدنون اليهود في القدس، النزعة العلمانية مقابل النزعة الدينية، حياة عصرية مقابل حياة التقاليد، ثم إن تل أبيب أصبحت مع

الأيام المركز الثقافي اليهودي التامض، ففيها عاش معظم الكتاب والفنانين، وفيها أخذ المسرح في التطور.

وثالث العوامل نجده في نهاية الحرب الأولى وبدايات الهجرة الثالثة. مع نهاية الحرب استأنف المستوطنون صلاتهم بمراكز الفن الأوروبي، وفي إطار بدايات الهجرة الثالثة وصل من روسيا **يعقوب بيرمان** ومعه مانتا لورحة نادرة من لوحات مابعد الانطباعية، ومعه جاء الرسم **كونستانتينوفسكى** والرسم **يتسحاق فريينكل**، ويعد ذلك بارع سنوات وصل **يوسف زاويتسكى**، وكان لوحات **بيرمان** دورها التعليمي وأخذ **كونستانتينوفسكى** ييشر بالفن التكميبي، وأسس **فريينكل** ١٩٢٥ «استديو الفن المعاصر» وشكل **زاويتسكى** بإثره الفرنسي قوة دفع حركية للتيار الجديد.

ويتمثل إنتاج جيل العشرينيات في أعمال: **سينوح تاجر**، **موشيه كاستل**، **ناهوم جوتمان**، **روبين**، **بنحاس ليتفينوفسكى**، **إسرائيل بالدى**، **يوسف زاويتسكى**، **أبيهيه** - **ليون لوين**، **مناحم شيمى**. ورغم معارضتهم لاتجاه **بصلليل**، وانفتاحهم الكامل على المؤثرات الفرنسية الحديثة، لم يتخلوا تماما عن حلم إقامة فن قومي، ولكنهم نظروا إليه من زاوية أخرى، فالتطرق إليه لن يتيسر إلا عبر التطور العضوى البطيء غير المصطنع، والذي يتحقق عبر تفاعل الفنان الحى مع بيئته بعلامتها وضوئها وسماتها وأرضها والبشر فى حياتهم وعملهم. وعبر هذا فقط سينتكون الأسلوب القومى الخاص والمتسق داخليا.

ولقد انطلق جيل العشرينيات من رفض عقلية **بصلليل**، التى عزلها نزوعها التراثى الصهيونى عن

الشعور الحى بالحياة والبيئة. ومن ثم كان أغلبهم رسامى طبيعة، مفرغين يرسم السماء والضوء والشعس والثلال، يرسمون حياة المستوطنين فى المدن، ويصنون صهيونيتهم أحيانا فيرسمون العرب وقراهم. وإحساسهم بالحياة يتسم بالتفاؤل الهادئ، وقدّر من الشعور بالراحة وحب للحياة وإقبال عليها. وتتمثل هذه الروح خير تمثيل فى لوحات **روبين** و**روبين**. وفى توجههم الأسلوبى استلهموا مدارس أوروبية عديدة، ولكن الفصل البارز فيهم والذي أنتج أهم أعمال المرحلة، كان يستلهم أساساً التعبيرية فى طابعها الفرنسى بالتصديد، تعبيرة خالية من الدراما والتوتر والصس المساوى، فيها استرخاء ونعومة فى التقنيات الأسلوبية. ليونة واستقامة فى الخطوط سعة فى مساحات الأشكال تظهر إما فى أحجام البشر أو فى الأفق المكون من السماء والثلال، دفء وحرارة فى الألوان مع احترام قيم التجانس والتدرج اللونى، ونعومة فى الملمس. وفى إطار هذا التوجه التعبيري العام، تظهر تأثيرات خاصة لمدارس أخرى لدى البعض، ف**زاويتسكى** يظهر فى أعماله تأثير قوى **لمايتيس**، وفى أعمال **روبين** حضور لروح وتقنية الأسلوب الساذج، ويبرز الأسلوب الوحشى فى أعمال **إسرائيل بالدى**.

٣ - الثلاثينيات: الموجة الألمانية.

جاء عقد الثلاثينيات ومعه تحولات جديدة فى الفن الإسرائيلى، ظهرت وتحددت وجهتها تبعا لتفاعل التيارات والصراعات السياسية التى شهدتها الفترة. وكانت الفازية قد سيطرت، وبدأت موجة واسعة وبشعة من موجات العداء للسامية. وتمكنت الحركة الصهيونية من عقد صفقة «الهجرة»، بموجبها سمحت المانيا

للإهود بالهجرة، على أن تُقيم ممتلكاتهم ماليا وتحول لهم في صورة بضائع ألمانية، تصدر إلى فلسطين بواسطة المنظمة الصهيونية. وكان أن نتج عن صفقة «الهجرة» نتيجتان. صعود موجة الهجرة الخامسة الألمانية ١٩٣٢ - ١٩٤٨ التي ألقت بفلسطين بصوالى ٣٦٥.٠٠٠ يهودي، بينما لم تتعد حصيلة كل الهجرات السابقة ١٧٤.٠٠٠ مهاجر. وتساعد التحول الاقتصادي الصناعي، مع تدفق حركة رأس المال والآلات والفنيين والراسماليين اليهود الألمان، وفي مواجهة ما سبق تصاعدت المقاومة الفلسطينية، ووصلت لأوجها في ثورة ١٩٣٦.

وجاءت الهجرة الخامسة بعدد من الفنانين الألمان، شكلوا بداية تحولات فنية جديدة، تتسق مع التحولات والصراعات السابقة، ويمكن في هذا الصدد رصد اتجاهين. يرتبط الأول بمنطق علاقة الفن بالمجتمع. انتهى جيل العشرينيات إلى رؤية تناقض رؤية بصلخليل، تتسم بالطابع الفردي التعبيري الحر، المنبثق من انتماء اجتماعي عام وشعور إنساني وفني حر وعفوي. وكانت تلك الرؤية تتجاوب مع فترة العشرينيات، والاسترخاء النسبي الذي سيطر على المشروع الصهيوني في أعقاب الهجرة الثانية ونهاية الحرب الأولى ولأن مع تحولات الثلاثينيات العاصفة ففدت صلاحياتها وجاءت الهجرة الخامسة بالرؤية البديلة، بمساعيها في إعادة تأسيس بصلخليل تحت اسم «مدرسة بصلخليل الجديدة»، في عام ١٩٣٥ وتحت رئاسة جوزيف يوكو ويحل اسم المدرسة نفسه أبعاد الرؤية الجديدة. فهي - أولا - مدرسة بصلخليل، فتحمل جوهر رسالة المدرسة القديمة، أي دمج الفنون بالممارسات الإنتاجية والربط العضوي للفنان بالحركة الاستيطانية ولكنها - ثانيا تحمل شيئا جديداً

من واقع اسمها نفسه. فما هو؟ إن الجديد هنا هو مصدر الإلهام الفني، فإذا كان شماغس انطلق من إرث الحرفيين اليهود ومدرسة الأرت نوفيه، فإن يوكو وشركاء انطلقوا فقط من إنجازات مدرسة الباهواوس الألمانية وعلة التحول نجدة في عاملين. أولهما طبيعة التباين بين الهجرة الثانية والهجرة الخامسة. جاءت الثانية من شرق أوروبا حيث كانت الثقافة اليهودية التقليدية أكثر حضوراً وقوة، بينما جاءت الخامسة من وسط أوروبا حيث الثقافة ذاتها أقل حضوراً وسيطرة. وثانيهما طبيعة التطور الاقتصادي لحركة الاستيطان الصهيوني. في سنوات بصلخليل الأولى سيطرت الزراعة، واقتصرت الصناعة على الإنتاج السلمي الصغير. وفي الثلاثينيات تدفقت الآلات وانتشرت المصانع الكبيرة وأسلوب الباهواوس يلائم تماماً الصناعة الحديثة، فهو ابنها الأوربي الشرعي، وطبيعة تصميماته ذات الحس الهندسي والتجريدي تتلام مع طبيعة الآلة.. وروحها والإنتاج الصناعي الجماهيري.

ويرتبط الاتجاه الثاني بطبيعة المدرسة الفنية التي تبناها المصورون الألمان الجدد. سادت التعبيرية الفرنسية في جيل العشرينيات، والآن جاء الألمان معهم بالتعبيرية الألمانية. وجدت تلك التعبيرية الوافدة قاعدتها اللائمة في القدس وليس تل أبيب. في تل أبيب كان التيار الفرنسي لا يزال يسيطر فنيا، فحضر الألمان بغربة دفعتهم للبحث عن قاعدة أخرى وهنا ارتفع نداء القدس صاخباً جذاباً. ففيها كانت مستعمرة ثقافية ألمانية صغيرة من صفوة المثقفين الألمان والنمساويين الذين وصلوا قبل الهجرة الخمسة. وفيها كانت البيئة الطبيعية الجبلية أكثر اقتراباً من بيئة وسط أوروبا وكانت

كاهانا، يحنيل كحيز، جاكوب ويشلر، افشالوم اوكاشي، موشية كاستنيل سعت الجماعة لتحرير التصوير مما تصوره نزعة تعبيرية اقليمية محلية ضيقة، صوب أسلوب حديث. يتسم بالحرية والعالية. ومن ثم تمرت على الرسم التقليدي للطبيعة والحياة الاجتماعية، واهتمت بقيم الجمال الكوني مع الاهتمام بالبيعة واللون والشكل لكنها كانت تبرز التجريد بفض المعاطف القوية، فتعمل على موازنة القيم البصرية الشكلية، وتنتجها مضموناً إنسانياً ما غير محدد، ومن هنا جاء وصفها الشائع بـ «التعبيرية الغنائية» والذي يطلق خاصة على أعمال زاريتسكي ولقد كانت مفارقة أن تتكون الأفاق الجديدة عام ١٩٤٨، أي عام ظهر إسرائيل بالصراعات والحروب التي رافقته. ولكن تلك المفارقة ستطرح في إطارها السليم، عندما نعرف أن «مدرسة القدس» كانت في الأريعيينات تتحول صوب تعبيرية قومية رمزية، تبرز بين البحث عن جذور في ثقافة البحر المتوسط القديمة والمسألة الاجتماعية والروابط بالرموز والتقاليد اليهودية واستلهم التوراة وتطور هذا الاتجاه في أعمال أردون وتلاميذه، ررافقه محاولة لصياغة فكرة الفن القومي لدى بونكو. وفي الخمسينيات استمر التياران السابقان في التواجد فاستمرت مدرسة القدس عبر تأثير أردون، وظهر فيها افيجنور ازيكاه وناغالي بيزيم وموشية تامير كما امتداداً لجيل حافظ التجريديين على وجودهم المسيطر حتى عام ١٩٥٥ وبالتحديد من خلال مؤسسات «معهد فني» و«الاستديو» وفي عام ١٩٥١ ظهرت جماعة العشرة التي شكلت مساهمة الخمسينيات النوعية في التصوير. ظهرت الجماعة باعتبارها تمرداً للتلاميذ على أساتذتهم في الأفاق الجديدة، وهم يذكروننا بتعدد

فنية المثال بعد الفرحات

المدينة بمنازلها القديمة وشوارعها المظلة وطابعها البعيد والغريب أكثر ملائمة لمذهبهم التعبيري الألماني، ولقد كانت القدس هي التي وصفها الرسام ميرون سيما بقوله «كانت الحياة فيها تسير على تخوم الواقع»، وهي التي رسمها أردون وشتاينهارت وبونكو ويعرف هذا الاتجاه التعبيري الجديد في تاريخ التصوير الإسرائيلي باسم «مدرسة القدس»، وتتمثل أهم وجوهه في: جاكوب شتاينهارت، مروخاي أردون، ميرون سيما، ايسيدور اشتهايم، شالوم شيبا، يوسف بونكو.

٤. الأريعيينات وما بعدها

كانت سنوات الحرب الثانية بالضرورة سنوات ركود فني، ولكن خلالها وفي السنوات التي أعقبها تجمعت وقائع وتحولات أخذت في التفاعل، حتى نتج عنها تحول نوعي في عام ١٩٤٨.

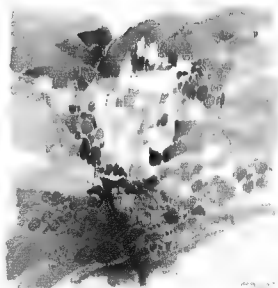
في عام ١٩٤١ وصل إلى فلسطين مارسيل جانكو حاملاً معه مؤثرات دادائية وسريالية. وكان زاريتسكي قد هجر بالتدريج مواقع العشرينيات، حتى انتهى في منتصف الأريعيينات إلى مواقع تجريدية صرفة كانت امتداداً لتطورات التصوير الفرنسي. وحوالي عام ١٩٤٥ انتهى جيل جديد من المصورين إلى مواقع قريبة من موقع زاريتسكي الجديد. كما اقترنت أعمال اهارون جيلادي وموردي خساي ليفسانون ولتيفنوفيسكي وباليدي، من الأساليب الحديثة التي نجدها في أعمال بيكاسو ورويه. وفي عام ١٩٤٨ انتهت التحولات السابقة إلى نقلة نوعية، عندما قام زاريتسكي وجانكو بتأسيس جماعة الأفاق الجديدة، التي التفت من حولها عدد كبير من الفنانين مثل سترايشمان اهارون

صلاح ابونار

التصوير الاسرائيلي



عساف بيرج - عين كارم، ١٩٩٠



مريخاي اردون - عين كارم.



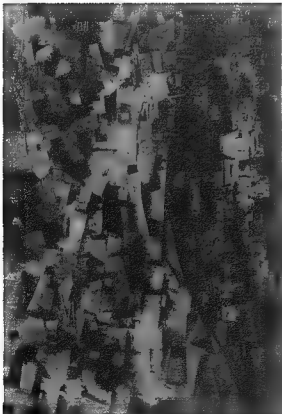
إبراهيم موشيه لیلیان موسی . ۱۹۰۸



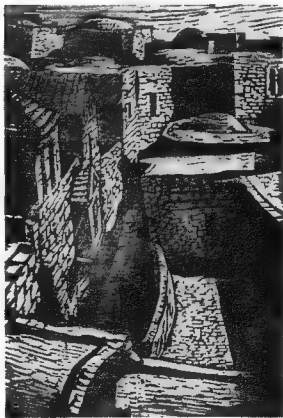
إبراهيم موشيه لیلیان موسی یکسر الاواح . ۱۹۰۸



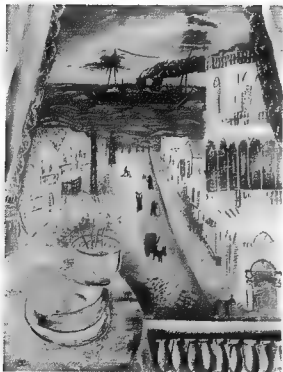
أبل بان : دراسة لإبراهيم والنجوم ١٩٧٠



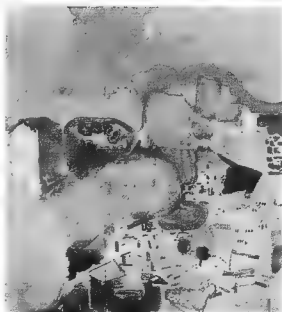
مروخای آردون : تحية للقدس . ١٩٦٥



يعقوب شتاينهارت . شوارع القدس . ١٩٣٤



روژين رويين : شارع النبي يونا ، ١٩٢٨



يوسف زاريتسكي : صفر ، ١٩٢٤



يوسف زاريتسكي : تصوير ، ١٩٦٤



حاييم جيلكسبرج : كيوسك ، ١٩٣٧



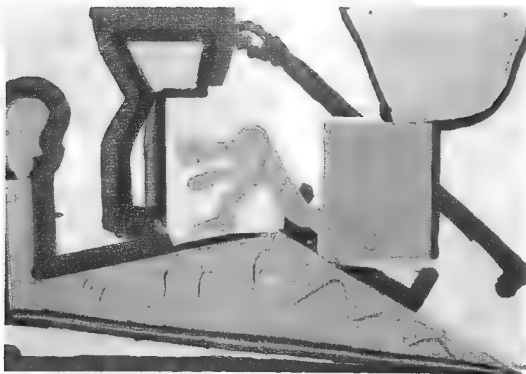
اساف بن مناهم - الاضحية - زيت ١٩٨٧ متحف الفن الاسرائيلي



ناحوم جوتمان : نوم الشيلة . ١٩٦٦



يوسف رابينسكي. من مقتنيات أيلة زاكس ابراموف في المتحف الإسرائيلي



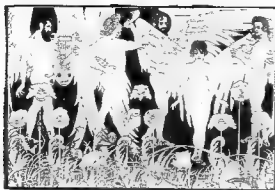
بتقداس كوهين جن.. عمل من سلسلة أنا ورائيل من كتاب «نهاية الأمر» إصدار جامعة تل أبيب



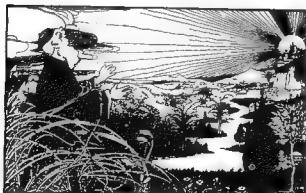
إفرايم موشيه ليليان : من رسم التوراه ، ١٩٠٨



تيمو: مساء في القدس ، ١٩٧٥



فرايم موشيه ليليان خلق الانسان، ١٩٠٢



إفرايم موشيه ليليان ماير اليهودي، ١٩٠٢



امراتان بدوستان ۱۹۵۸ - حفر علی الخشب ملون - مقتنيات خاصة - رامات - ابيي

القدس، وبعض مفاهيم الحركة الكتعانية وحس الالتزام الاجتماعي لفناني الكيبوتسات. وقد عقدت الجماعة فيما بين ١٩٥١ - ١٩٦٠ اثني عشر معرضاً، وتكونت نواتها الأساسية من سبعة مصوريين: **الياهو جات**، **إلهانات هاليرن**، **شولاميت تال**، **كلير يانيف**، **إفرايم لفشين**، **موشيه دويس**، **زلفي تادصور** في أوائل الستينيات تفككت الجماعة، وعاود اتجاه زاريتسكي التجريدي صغره وأعقب ذلك ظهور جماعات جديدة، مثل جماعة رؤية التجريدية العداية، وجماعة « المناخ » التي سعت للمزج المتوازن بين إنجازات الأفاق الجديدة وإنجازات جماعة العشرة .

العشرينيات ضد يصلليل وبورس شاتفس والواقع أنهم إلى درجة كبيرة يشكلون امتداداً لأجيل العشرينيات فهم مثلهم يبحثون عن هوية محلية، مغرمون بالطبيعة والبشر والحياة الاجتماعية، وتبرز أفضل لديهم قوة القيم اللونية والميل الفناني، ومثلهم تسيطر عليهم السكينة والشعور الهادئ السعيد بالحياة ومن هنا نفهم سبب افتتاح رؤيين روبيين لمعرضهم، وترحيب ناحوم جوتمان الحار بهم ورؤيته لهم بوصفهم امتداداً لأجيله . ولكن الجماعة حملت معها مؤثرات أخرى . التأثيرات التجريدية اللونية والشكلية المستمدة من الأفاق الجديدة ومفاهيم الهيرة في الفن القومي المأخوذة من مدرسة



شيمون تسابار - عين كارم ١٩٨٩ رصاص واللان مائية

كمال بلاطة
ت: منى إبراهيم



الفنانون الإسرائيليون والفلسطينيون فى مواجهة الغابة*

عقب الغزو الإسرائيلي للبنان فى صيف ١٩٨٢، اتخذ الانتشاق فى صفوف أقلية من طبقة المثقفين الإسرائيليين منحى جديداً، فقد أصبحت الأسئلة التى قد يكون المثقفون قد أثاروها فيما بينهم قبل رحيل القوات الفلسطينية من لبنان، أكثر إلحاحاً، فبدأ بعض الفنانين الإسرائيليين والفلسطينيين الذين التقوا قبل ذلك بأعوام قليلة فى البحث عن اهتمامات مشتركة فى تنظيم معارض جماعية لأعمالهم. وقد احتجت سلسلة المعارض على سياسة «القبضة الحديدية» الموجهة ضد الفلسطينيين الذين يعيشون تحت الحكم العسكرى الإسرائيلى. ومع القمع المستمر للفلسطينيين الذين يعيشون تحت الاحتلال، اضطرت الفنانين الإسرائيليين للدفاع عن فنان فلسطينى تعرض لعقوبة السجن بعد أن نادوا فى وقت سابق بإعادة فتح معرض فلسطينى أغلقته السلطات العسكرية وفى الوقت الذى يتعاونون فيه الفنانون الإسرائيليون والفلسطينيون أكثر من أى مرحلة سابقة، يعلم كل طرف أنهم ينطلقون من نقاط مختلفة فى تاريخ الفن المعاصر فى المنطقة، وما يهمنى الآن هو تقليدان فنيان وتطورهما.

فبينما تشترك التقاليد البصرية لكل من اليهود والعرب فى جذور سامية واحدة اتخذت كل من الحضارتين الشقيقتين طريقاً مختلفاً فى بداية القرن بوصفه استجابة مباشرة للقاءاتهما المختلفة بالثقافة السائدة فى الغرب، وقد تبعت نتيجة كل من اللقاءات الثقافية كما تم ترجمتها إلى تعبير بصري خطاباً لم يسبق له مثيل فى وسائل التعبير اليهودية والعربية، وهو خطاب قد أثر فى المعتقدات المتضمنة فيما يختص بالعلاقة بين الثقافة والطبيعة، فقد قدمت الأعمال الفنية

* هو عنوان قصة قصيرة للروائي الإسرائيلى ١. ميه، يهوشوا
سيرد ملخص لها فى سياق هذا المقال.

في معرض «هناك إمكانية» في عام ١٩٨٨، لحظة عن الكيفية التي يستمر بها فنانون اليوم في إسرائيل وفلسطين في تناول العلاقة بين الثقافة والطبيعة انطلاقاً من أنماطهم المرجعية المنفصلة.

وترجع أولى تجسيمات الفرضية التي تختص بالعلاقة بين الثقافة والطبيعة والتي أثرت بقوة على البناء الثقافي في المنطقة، إلى عام ١٩٠١، فخلال هذا العام، أقسم مؤتمر «بيل» الصهيوني الخامس والذي تم تخصيصه للثقافة حيث دارت مناقشات حامية في أثناء المؤتمر وبعده بين الصهاينة الثقافيين والسياسيين حول أفضل وسائل المزج بين الثقافة والطبيعة، وتمت ترجمة هذا في مجال الفن إلى سؤال عن العلاقة بين التقاليد الموضوعية للتصوير والتي تضرب بجذورها في الثقافة السامية وبين التقاليد البصرية التي نمت في أوروبا المسيحية والتي كان شغلها الشاغل، منذ الترنيمات الدينية للقدّيس فرانسيس في أسيسي إلى أصول التربية لـ ب. هـ. تيرى دوليك، هو كشف غموض الطبيعة، وقد كشف التعبير البصري السامي المتولد عن الثقافة الشفاهية المتوارثة من قديم الزمان - في سعيها الذي لا يهدأ إلى هزيمة الطبيعة عن نفسه في خيالات مكانية غريبة في أصولها.

وفي عام ١٩٠٦، أقيمت «بيناليل» (المسماة باسم أول فتي عبراني). رصفها أول مؤسسة فنية صهيونية في فلسطين تدعو إلى إيجاد نقاط التقاء بين الشرق والغرب، بين الماضي والحاضر، فبينما كرس جزء من المدرسة نفسه للحفاظ على الحرف التقليدية القائمة على تقليد النماذج الأصلية الضاربة بجذورها في أعماق الثقافة

اليهودية، قدم الجزء الآخر فصلاً لتدريس الفن على غرار النموذج الأوروبي الذي يدعو إلى التجربة وملاحظة الطبيعة، وبهذا تصبح بيناليل هي أول محاولة للتأليف الذي يهدف إلى ميثولوجيا فنية صهيونية.

ولم يتوقف الجدل بين الثقافة والطبيعة مع نمو بيناليل، فقد ظهر التوتر بين مؤيدي أحد التيارين ومؤيدي التيار الآخر في شكل خلاف بين الأكاديميين الذين روجوا لأشكال تقوم على التقاليد الثقافية وبين الداعين للحدادة الذين بحثوا عن أشكال مستلهمة من الاختراعات الطبيعية، وكما حمل اسم بيناليل، قبل إقامة الدولة اليهودية، مضموناً ثقافياً، حمل اسم الأفق الجديد «New Horizon»، الذي تم إرساؤه مع إقامة الدولة، مضموناً طبعياً، وأصبح الأفق الجديد أكثر الحركات تأثيراً في تحدي معتقدات بيناليل، وقد اتجهت أعمال مؤسس الحركة، متدرجة من **الأوكرائي يوسف زاريتسكي** (١٨٩١ - ١٩٨٧) إلى الروسي **المولد أري أروك** (١٩٠٨ - ١٩٧٤) نحو نوع الخطاب الذي ارتبط فيما بعد بالطابع المميزة للصابرا Sabra، في الفن الإسرائيلي، وقد بحثت هذه الصفة في الطبيعة في أفضل التقاليد الغربية، وهي تواجه بجرأة مسافة المكان المحلية.

وعلى مدى العقود الثلاثة الماضية، وجدت أغلب الاتجاهات الفنية التي ظهرت في العواصم الفنية الغربية، والتي بحثت في مدى التحرر من القيود الكنائسية، من يروج لها بين الفنانين الإسرائيليين، ومع ذلك، فعلى ما اكتسبت ترجمة التعابير بالمسحة الإسرائيلية، اتخذت أبعاداً استعارية متفردة تعكس «وعياً بالحصار»، وبينما

الاصغر سناً اتبعوا طرقاً مختلفة في محاولاتهم لمواجهة تمدى تاويل المكان، فقد تناول بعضهم مسألة المكان والعربى ضمنياً بينما تناولها البعض الآخر بأسلوب أكثر وضوحاً ومباشرة، فنعكس كل من جوشوا نيفستين (المولود في عام ١٩٤٠) وميتشا اولمان Micha Ullman (المولود في ١٩٣٢)

وتسيفي جيفا (المولود في عام ١٩٥١) وديفيد ريب (المولود في عام ١٩٥٢)، وغيرهم من أبناء جيلهم، عكسوا جميعاً في أعمالهم جوانب مختلفة من وجود العرب في المكان الإسرائيلي.

وعلى العكس من ذلك، على مدى الأربعين عاماً الماضية، لم يكن الإسرائيلي أبداً موضوعاً للفن الفلسطيني، فبالرغم من أن الواقع الإسرائيلي قد أثر بعمق وما زال يؤثر على الحياة والموت في فلسطين بقي الواقع الإسرائيلي بعيداً عن المفردات الفلسطينية في الفن، ويرتبط هذا الغياب الإسرائيلي بحقيقة أن الطبيعة والفضاء في السياق الغربي لم يكونا أبداً جزءاً من التقاليد البصرية السامية للفن العربي، وبدلاً من ذلك كانت أكثر القوى التي تحكم في مسيرة الفنون البصرية الفلسطينية هي الثقافة واللغة العربية، ففي خلال العقود الأربعة الماضية ارتقت الذاكرة الجمعية الفلسطينية بفضل وسائل التعبير الشفاهي وليس التعبير



دافيد ريب جنود وبنات مدارس، أكريليك على الورق ١٩٨٧

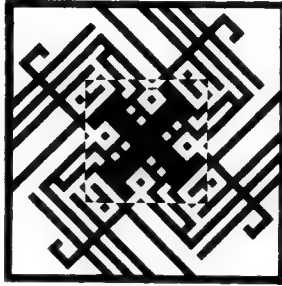
استمر الشعور الإسرائيلي بأنه مطارد بمسائل الحصار والسجن في مكان استمرت الاتجاهات المحلية الشكلية والمضادة للشكلية والتقليدية minimalism وما بعد التقليدية post - mini malism في الاختلاف مع الأساليب التقليدية التي تقدم الفن كوسيلة للإقناع والتسلية فقط مما يدل على وعى حاد بحس المادة في

أدق أشكالها، ومن خلال نظام إعادة تشكيل الأساليب الغربية أصبحت «البورتريهات الشخصية في شكل خريطة، ملصحاً سائداً في الفن الإسرائيلي حيث تابع غزو الطبيعة والمكان، وفي أفق المكان الإسرائيلي، كان تصوير العربي وهماً مسيطراً.

ففي الأعمال الأولى لفناني «بيزاليل»، مثل آيفيل يان (١٨٨٣ - ١٩٦٣)، تم تصوير شخصيات الإنجيل ذات الملابس العربية بملامح وجه مستقاة من النماذج الغربية للجمال مع عدم التركيز على المكونات السامية. أما من تلاهم من الفنانين، مثل **ناعوم جوتمان** (١٨٩٨ - ١٩٧٨)، فقد رسموا العرب المعاصرين لهم كأعداء لليهود: فهم «الأخرى المطلق بالنسبة للصهيونى. ومع ظهور فناني جدد على الساحة، من أمثال إسحاق داتزينجر (المولود في عام ١٩١٦) وإيجيل تامراكين (المولود في عام ١٩٣٥)، اتخذ ظهور العربي كالأخر في الفنون المكانية الإسرائيلية أبعاداً جديدة، أما الفنانون

إسرائيل. فهاجر إلى الولايات المتحدة حيث مات بعد أعوام قليلة من وصوله.

وهكذا قُلت حركة فنية وليدة تحت سماء الأجداد، حركة قامت على تمثيل النماذج الغربية، في مهندم ومن جيل بيارى وإبراهيم من الفنانين الشبان ممن أصبحوا لاجئين في البلدان العربية وضع قليل بصمتهم على نطاق أوسع من الثقافة العربية، فقد تحول جبرا إبراهيم جبرا (من مواليد



من أعمال الفنان كمال بلاطه

عام ١٩٢٠) في بيت لحم، الذي انتهى به الصال في بغداد، وغسان كنفاني (١٩٣٦ - ١٩٧٣) الذي علم نفسه بنفسه، والذي استقر في بيروت، إلى الكتابة، فبينما أصبح غسان كنفاني روائياً وزعيماً سياسياً، يعتبر جبرا شاعراً ورائياً وناقداً فنياً فذاً في العالم العربي كما أسهم آخرون مثل يسوع جويرجوسيان من مواليد عام ١٩٢٦) من القدس وجوليانا سيرافيم (من مواليد عام ١٩٣٤) إسهاماً متميزاً في حركة أوسع نظاماً للفن العربي الحديث.

وعلى عكس جبرا وكنفاني اللذين تخليا عن الاستمرار بالعمل في الفن من أجل الأدب، انهك إسماعيل شماسوط (من مواليد ١٩٣٠)، في رغبته الشديدة بالوصول إلى الجماهير العريضة من خلال فنه، نفسه لتسجيل قصة الكارثة القومية الفلسطينية، فقد

البصري، واليوم مازال الشاعر وليس «صانع الصورة» هو القوة الوحيدة القادرة على دفع الروح القومية، كما كانت المحاولات التي تمثل الرؤى الغربية في الفن الفلسطيني في مهندم فقط عندما أوقفتها الحرب والفرقة والتشتت.

وقد وصل رواد الفن الإسرائيلي بالفعل إلى قمة غزو المناظر الطبيعية لما مثل بالنسبة لهم أرضاً تبعث من جديد، بينما التقط الرواد

الفلسطينيون فرشاتهم والوانهم لتصوير أرض أجدادهم، فلم يلبث فنانون مثل خليل حليبي (١٨٨٩ - ١٩٦٤)، الذي كان في الأصل رساماً للأيقونات في القدس، وجمال بدران (المولود في عام ١٩٠٥)، وهو فنان حرفي تقليدي للفن الإسلامي من حيفا، في استكشاف مادة فنية جعلت حرب ١٩٤٨ من كل منهم لاجئاً غير مرغوب فيه. وعلى الجانب الآخر من الأسلاك الشائكة التي أصبحت تقسم البلد، وجد بعض الفنانين مثل جمال بيارى من يافا وإبراهيم حنا إبراهيم من الرابنة - أنفسهم وقد انحط قدرهم إلى أقلية من المواطنين من الدرجة الثالثة في البلد الذي شهد ميلادهم، فمات بيارى في أواخر الخمسينيات وهو مدمم في بيته في يافا، أما إبراهيم، الذي كان بالمصافاة أول فلسطيني يحضر فصول إيبزليل، فلم يستطع المعيشة في

فاتخذت المسافة معنى استعارياً، وبينما أصبح ملمس المادة مكوناً داخلياً في الأشكال الفنية الإسرائيلية، أصبحت الضمانات الثقافية للكلمات هي المكونات الضمنية للفن الفلسطيني.

فبالنسبة لأحد الفنانين يمكن أن تثير صفحة مكتوبة بالعربية الحديثة وحياً بصرياً يضارع التصوير بالكلمات، وبالنسبة لفنان آخر يمكن لصوت الحكى باللغة العامية أن يصبح مصدرراً للتعبير البصري، وبينما استكشف بعض الفنانين الظواهر المرئية العامة للتمازج التقليدية، استطاع آخرون التعرف على الخبرة المكانيّة من خلال تحديد أسماء المساكن فقط، وكان كل فنان يحاول أن يعبر من منظوره الثقافي عن معنى المسافة من مكان ميلاده.

وفي تبادل مباشر مع النثر الفلسطيني الحديث، استعار **عابد عبيدي** من حيفا رواية **عسسان كنفاني** القصيرة «رجال في الشمس» موضوعاً لفنه وهي قصة ثلاثة فلسطينيين من أحد معسكرات اللاجئين يطعمون بالعمل في الكويت الفنية ببيروتها، وكان على هؤلاء الرجال، لكي يعبروا الحدود، أن يهربوا في خزان ماء فارغ لإحدى الناقلات، وبينما يسرع السائق لاستكمال إجراءات المرور في الشمس الحارقة، يهتق الرجال في الخزان الخالي من الهواء ويموتون.

وقد هدفت قصة **كنفاني** إلى التعليق على حال الفلسطينيين الذين يعيشون في العالم العربي، بينما كان هدف **عبيدي** من اختيارها موضوعاً لسلسلة من أعماله هو توضيح قدرة الصورة الاستعارية الفلسطينية على الانتقال من فن إلى آخر، وليس مجرد توضيح قصة

رسم **شاموط** وهو لاجئ من رام الله، نشأ في معسكر للاجئين في غزة، لوحات تصور أحداث وعواقب خروج عام ١٩٤٨، كما حاول من خلال فنه المثل بالإحياءات الكلامية المستعارة من الصور البلاغية المتخذة من الشعر السياسي في تلك المرحلة أن يفسر التبعات المشهورة التي تعكس الطموحات الجمعية لمواطن الفنان ذوي الاتجاهات الشفوية.

ومع ميلاد منظمة التحرير الفلسطينية في عام ١٩٥٦، تم تعيين **إسماعيل شاموط** رسمياً رئيساً لحملة المنظمة الداعية لتحريك اللاجئين الفلسطينيين، وعلى مدى العقد التالي، أصبحت اللوحات المطلة للوحات **شاموط** تزين كثيراً من المنازل الفلسطينية في معسكرات اللاجئين وغيرها، وفي الوقت نفسه أصبحت موضوعات **شاموط** الحكائيّة تقليداً بصرياً يستحق التقليد والانتشار بين هواة الفن.

وحتى عام ١٩٦٧، عندما وقعت بقية الأرض التاريخية لفلسطين – والمسماة بالضفة الغربية (نهر الأردن) وقطاع غزة – تحت الاحتلال الإسرائيلي، بدأ جيل جديد من الفنانين الفلسطينيين الشبان في الظهور على السطح، ولأنهم قد قضوا معظم أعمارهم في المنفى صمم هؤلاء الفنانون على استكشاف أفاق جديدة تتخطى قيود مدرسة **شاموط** في الموضوعات الحكائيّة.

وبينما تأمل الفنانون الإسرائيليون أثر الطبيعة على الكائنات وعملية غزو المكان بالتركيبات ذات الأبعاد الثلاثة وبالأداء الحركي للجسم، بدأ الفنانون الفلسطينيون الذين نزحوا من بيئتهم الأصلية في التعبير عن رموزهم الثقافية في علاقتها بالطبيعة والمكان،

كنفاسي، وهكذا فإن اختناق الفلسطيني كنفاني في الصحراء الكويتية لا يختلف عن اختناق الفلسطينيين بعد إعلان الدولة اليهودية، فقد أصبحوا، مثل الفنان، أقلية في وطنهم وأطلق عليهم اسم «العرب - الإسرائيليين» وهكذا تعميد رؤية الفنان التصويرية رؤية الروائي باستحضار المنظر الخيالي إلى أرض الخبرة اليومية للواقع، فالمساحة التي تفصل حيفا، مكان ميلاد الفنان، عن الكويت، التي هي نهاية الرحلة في الكتاب، هي مسافة لا يمكن عبورها في الحياة الواقعية، ومع ذلك، ومن خلال لغة كنفاني، يحضر عبيدي الكويت إلى حيفا، وفي أثناء هذه العملية توسع فنه أفق الحكى الفلسطيني.

وفي مسافة منفى يحيط بالوجود الدائم والمشارك لحيفا والكويت، تفصح التعبيرات اللغوية في الفن الفلسطيني تشكيلات الرؤية الاسترجاعية، ففي الولايات المتحدة ومنذ عام ١٩٦٨، يختار كمال بلّاطه (من مواليد عام ١٩٤٢) مقطوعات باللغة العربية من الإنجيل والقرآن محوراً لتعبيره البصري، هنا تتحول الكلمات ذات الشكل ذي الزوايا إلى تطريز ملون جزئياً للتعبير عن العنصر البدائي في اللغة البصرية وجزئياً للتعبير عن التفاعل بين اللغة والفن... (حيث) يتكون كل عمل من منظومة من العلامات تكون فيها كل من الدلائل اللغوية والتعبير التصويري مستقلاً. وتتخذ الكلمات بناءً خطياً يعطى شكلاً للتكوينات الخطية للغة العربية يخلط فيه فن القراءة بفن الرؤية.

ففي أعمال بلّاطه يصبح مجرد شكل النص العربي جملة تصويرية تستدعي مركزية اللغة في التقاليد البصرية السامية، ولكن بينما بلّاطه يعطى شكلاً

معاصراً للغة أجداده، تبدأ أعماله في الكشف عن جانبي عالمه في المنفى، وفي أثناء هذه العملية تأخذ محاولة بلّاطه لعبور المسافة بين أصوله الثقافية ومكان منفاه شكل عبور المسافة بين الكلمة والتكوين الخطي، بين التكوينات الصوتية واللونية.

وبينما يجد عبيدي وبلّاطه وحيهما في الكلمة المكتوبة، يجد تيسير بركات (المولود في عام ١٩٥٩) من معسكر الجبلاية للاجئين وحيه في الكلمة المنطوقة، فقد وجدت الأشياء في منظورها ذي البعدين مكاناً في علاقة بعضها ببعض في بناء يشبه بناء الكلام، فكما أعاد عبيدي كتابة كنفاني، يعيد بركات حكاية القصص التي يتذكرها أهله، وكما عبر عبيدي المسافة بين حيفا والكويت من خلال الكلمة المكتوبة، عبر بركات «المسافة بين الحاضر والماضي من خلال الكلمة المنطوقة.

وقد أظهر بركات هذه العلاقة والإمساك بها في المحادثة في واحد من تعليقاته الخالدة، فقد كنت أخبر صديقاً أن أعمال بركات التي تحكي قصته وكثيراً ما تصور الأشخاص في أثناء الهروب أو الرجول تذكرني بقيمة استهلكها شاجال Chagall، فبدا فنان الجبلاية، الذي كان يجلس معنا جاثراً، وعندما اتخذ الحوار منحى آخر، مال تيسير نحوي وفمس بالسؤال الذي أقلقه، فقد سأل بركة ويقليل من الإحراج: «هذا الـ شاجال: من هو شاجال، من فضلك؟» فاجبت: «هو فنان يهودي روسي» وهنا أشرق وجهه وقال: أه، لقد سمع بالتأكيد قصة إسراء النبي من مكة إلى القدس.

وفي وقت يختار فيه فنانون من أمثال بركات أن ينسجوا رموزهم البصرية من المعين الذي لا ينضب

للكلام يبحث فنانون فلسطينيون آخرون عن مصادر إلهامهم في التراث البصري الكبير لثقافتهم الشفوية، فنيل عناني (من مواليد ١٩٤٣) في هلهول، وهو يعيش حالياً خارج القدس، وريما فراح (من مواليد ١٩٥٥، عمان)، التي تعيش الآن في لندن، لم يلتقيا أبداً ولم يريا أعمال بعضهما البعض. ومع ذلك، ومع كل اختلافاتهما في التقديم، يلتقي عناني وفراح في نظرتهم إلى الأسطح المزينة لتراثهما الثقافي، ففي بلده، ينظر عناني إلى الأنماط التقليدية للترزين الفلسطيني الموجودة حوله؛ وفي لندن، تنظر فراح إلى أنماط الأرابيسك التي يضمها العالم الإسلامي، ويحتضن كل منهما أجزاء من تراثه البصري كما لو كانت صوراً لأم جليلة.

والوقفه العاطفية الحانية للفنانين لم تكن وليدة الصدفة، فالأرض والميراث وتراث الأجداد تمثل بالنسبة للفلسطينيين أمّاً ترعاهم. ولم تصبح تيمة الأرض باعتبارها أمّاً كامنة لفترة طويلة، فعلى مدى العقد الماضي، على سبيل المثال، ظهرت صورة الأم والطفل بوضوح وتمركزت في لوحات عناني، وهي تذكرنا بأن مثال تيمة الأم والطفل لا تمثل بالنسبة للفلسطينيين الأيقونة المسيحية مريم والطفل، بل هي النموذج الأصلي في الوعي الجمعي للفلسطينيين من خلال قوة شعورهم القومي، وأعمال أسعد عسزي (من مواليد ١٩٥٥) من شفا عمرو هي مثال مثير للآلم والحزن.

وعلى عكس تعميم عناني لتيمة الأم، يخصصها عسزي بجرأة في (د الأم، و الفنان مع الأم)، ومع ذلك، فالأم لا تخصص فقط في مفردات عسزي وإنما تصبح عنصر تغيير يعم رموز تصوير الفنان لنفسه، ومن خلال تصرف عسزي يظهر صوت الشاعر الفلسطيني.

تسميح القاسم (وهو درزي مثل عسزي) هو واحد من أول من خصصوا تيمة الأم في الشعر الفلسطيني، وسريعاً ما طور محمود درويش تيمة الأم وهو يخاطب أرضه حيث رفعها لمستوى النموذج الأصلي مع خلط صفاتها بصفات الصببية، ومن هذا الخلط بين الأم والحببية كشف درويش النقاب عن أغنية سامية حديثة للأرض الحببية واصلها بالصورة الاستعارية الخالدة بين المرأة والأرض إلى حد الكمال، وقد تمت ترجمة التداخل بين النماذج الأصلية العبرانية والإسلامية في قصص درويش الرمزية إلى مصطلحات تشكيفية في أعمال عسزي. وبينما طور الرسامون الإسرائيليون من جيل عسزي من ملمس الزيت على قماش اللوحة للتعبير عن علاقتهم الخاصة بالأرض، استعار عسزي أدواتهم، ليس لكي يرسم مناظر طبيعية، بل لكي يجسد الإشارات الثقافية، وفي أثناء تصفيق هذا الهدف، اخترع أيقونات لأمه تراجعت فيها النسبة الفراغية إلى سطح مستو.

أما بالنسبة لحسية المكان، فقد ملأ الفنانون، سواء هؤلاء الذين عاشوا في بلدهم أو هؤلاء الذين عاشوا في المنفى، تعبيرهم عن الخبرة المكانية بالإشارات الثقافية التي تذكرنا باستعارات عسزي، وبينما يمكن اختراق المكان الخيالي من خلال تجريد اللغة في أعمال عسزي، غالباً ما تم قياس حسية المكان بالمسافة الزمنية بين الماضي والحاضر والتي يمكن التوصل إليها من خلال أسماء الأماكن فقط، وفي بعض الأحيان يمكن تعميم هذه الظاهرة كما في أعمال عسزي: لبنان ١٩٨٢ وهدم منزل، وفي أحيان أخرى كانت محددة جداً مثلما في تل الزيتون لطابل دويق (من مواليد ١٩٥٢) وفلاديمير تماري في عمله العزف على ناي موتزارت السحري في تلأل

رام الله، ومع ذلك فلم يحدث أبداً أن تستخدم أسماء الأماكن لتعريف المكان وإنما لتدل على المسافة بين الماضي والحاضر وبذلك تثير مضامين ثقافية للارتباطات الوثيقة بالوطن.

وربما تكون أعمال سليمان منصور (من مواليد ١٩٤٧) من بئر زيت هي أكثر الأعمال التي تم فيها استخدام أسماء الأماكن ودلالاتها الثقافية، فقد تبدو أعمال منصور التجريدية والمصنوعة من الطين واللون بالنسبة لمن لا يحيط بخلفياتها، مجرد تجارب في الخامة واللون، كما يمكن التفاضل عن عناوين الأعمال، والتي هي مفاتيح لفهم الأعمال ولكن ليس من قبل فلسطيني، وبالتأكيد ليس من قبل إسرائيلي بقراً: بيت ديان، عمواس، ديرابان، يالو. فبالنسبة للفلسطينيين تثير هذه العناوين الحنين؛ فهي أسماء لقرى عربية قديمة دأبت البلدوزرات الإسرائيلية على إزالتها ومسح اسماتها من على الخرائط الإسرائيلية، وهي أسماء ستظل محفورة في الوعي الجمعي للفلسطينيين.

واليوم تظهر هذه الأسماء في أعمال منصور الفنية، ومن الممارقات أن تستدعي هذه الأسماء إلى الذهن المشهد الختامي في إحدى القصص القصيرة لـ ١. ب. يهوشوا، وفيها نرى أحد الذين نجوا من إزالة قرية قديمة وهو عربي قطع لسانه، ويصف الروائي الإسرائيلي غابة كان يعيش فيها العربي وابنته، وقد تم حرق الغابة أيضاً، وفي الفجر ينظر البطل الإسرائيلي إلى بقايا الحريق، وكأنما ينظر إلى أعمال منصور من خلال كلمات يهوشوا: «هناك خلال النخان والسباب، تظهر القرية المدمرة: تولد من جديد في خطوطها الأساسية مثل رسم تجريدي، مثل كل الأشياء الماضية والتي دُفنت».

وأفضل وصف لهذا المزج في الفن الفلسطيني بين القص الزمني لاسم مكان والخبرة المكانية هو مقولة هيدجر «مقاربة المسافة» ويمكن إيضاح العملية التي عبر عنها منصور بدرجة أكبر من خلال أعمال وليد أبوشقرا (من مواليد عام ١٩٤٦) من «أم الفهم»، فبينما يستخدم منصور ملمس الطين واللون لاستعادة لون أسماء الأمكنة الماضية والتي دُفنت في الذاكرة الجمعية الفلسطينية، يعيد أبوشقرا، من خلال التمثيل التصويري أسماء الأمكنة التي عرفها في قريته «أم الفهم»، إلى الحياة، وبينما تعكس أعمال منصور المعاني الثقافية عميقة الجذور لاسم المكان، يعبر أبوشقرا عن الإحياءات الطبيعية للوطن.

وفي الاستوديو الذي يعمل به خارج لندن، استمر أبوشقرا منذ عام ١٩٧٤ في إبداع لوحة بعد لوحة، باللونين الأبيض والأسود، تصور كل منها عناصر مختلفة من عالمه الطبيعي الرعوي، ولأنه عادة ما يعمل من خلال استكشافات وصور فوتوغرافية التقطها المناظر الطبيعية في بلدته، تبع أبوشقرا بدقة تكريات طفولته الواضحة في ارتباطها الشديد بأسماء الأمكنة، ويمكن لمن يهي الطريقة التي تكونت بها أدوات أبوشقرا التشكيكية أن يندفع إلى مقارنة مناظره الطبيعية مع النماذج التصويرية التي أبدعها فنانون إسرائيليون آخرون، فما يبدو أنه تحديد لأسماء الأماكن خاص بابي شقرا دون غيره، والذي قد يبدو، على عكس أعمال فناني المناظر الطبيعية الإسرائيليين، مبهماً بالنسبة لمن لا يعيشون في المنطقة، يجعل هذه المقارنة ضرورية.

والفنانان الإسرائيليان اللذان يخطران على البال مباشرة واللذان، مثل أبي شقرا، لا يتوقفان عند تصوير لوحات من اللونين الأبيض والأسود للطبيعة، مما أهارون هيلفي (١٨٨٧ - ١٩٥٧) الروسي المولد وأنا تيكو المولودة في تشيكوسلوفاكيا. أما الصفات الخارجية والتي يبدو أنها تتعارض في أعمال



وليد أبو شقرا أشجار الزيتون والصبار

كل من الفنانين المهاجرين عند مقارنتها بأعمال ابن الوطن فهي التي تقرينا من فهم «مقاربة المسافة» الخاص بابي شقرا في الفراغ الفلسطيني.

وأوضح الاختلافات بين الفنانين الإسرائيليين هو اختلاف الأسلوب، فبينما يستعرض هيلفي معرفة نباتية بالأزهار والأوراق الموجودة في المنطقة، تعكس المناظر الطبيعية لتيكو سنوات من ملاحظاتها المباشرة للظواهر الطبيعية مما يعطينا انطباعاً بانورامياً شاملاً عن المكان. أما الاختلاف الأقل وضوحاً بين هيلفي وتيكو فهو الطريقة التي يرتبط بها كل فنان مهاجر بالسكان الأصليين في مناظرهم الطبيعية.

فإحدى الأدوات التي كثيراً ما يستخدمها هيلفي لإعطاء صبغة معينة على مناظره الطبيعية هي صورة شخصية للمواطن الأصلي في البؤرة، أما تيكو فهي على العكس تماماً، تخلي مناظرها الطبيعية تماماً من أي

وجود بشري، فيبدو، في الظاهر، أن الفنانين الإسرائيليين يقدمان أفكاراً متعارضة، بينما لاشعورياً يعكس كل فنان نوايا الآخر، وبينما تؤكد كائنات هيلفي المصفرة ذات الصفات العربية ضخامة المشهد الإنجيلي في تأصيله كمشهد مسرحي في مواجهة التفاهة النسبية للشخصيات المحلية، تحافظ

المناظر الطبيعية الخالية لتيكو على فكرة مذرية المنظر حيث يبدو الزمن وقد توقف منذ مرور الأتباء على هذه الأرض. وبين التسجيل الطبيعي لهيلفي والانطباعات الميتافيزيقية لتيكو تقدم المناظر الطبيعية صورة أرض تصرخ من أجل أن يضع الإنسان الحديث يده عليها، فأعمال كل من الفنانين تؤكد منطق رينولد تيمور في مقولته «أرض بلا شعب من أجل شعب بلا أرض». وكما تتفق أهداف هيلفي مع أهداف فنان الطبع المستشرق ديفيد روبرتس (١٧٩٦ - ١٨٦٤)؛ تتفق أهداف تيكو مع أهداف المصور المستشرق أوجست سيلزمان (١٨٢٤ - ١٨٧٤).

وبالمقارنة، لاتدعى لوحات الحفر لأبي شقرا والمنفذة في بريطانيا، مثلما هو الحال في المناظر الطبيعية المحفورة لهيلفي وتيكو، أنها تصور معرفة بالمكان أو أنها تعمل على سبر غور المناظر الطبيعية باعتبارها انطباعاً ميتافيزيقياً، فلوحات أبي شقرا المحفورة ليست

تأولا يقدمه أحد الغرياء بل هي ببساطة قراءة بديهية لأحد سكان المكان مما يتضح من تحديد اسم المكان، ففي هذا المكان تتكسب كل شجرة وكل حجر وكل نبات برى عادة إحساساً جمعياً يحتفظ به سكان الفن عادة لأصدقائهم من الأدميين، وهكذا فإن إشارات أبى شقرا، التي قد تبدو غامضة، إلى أسماء الأماكن التي غالباً ما تظهر في عناوينه، لا تختلف عن طريقة سكان القرى في تقديم أصدقائهم المقربين إلى الغرياء، ولأنها تنبعث من مجال الرعاية الأدميين، فإن أسماء الأماكن التي يستخدمها الفنان لا تهدف إلى إمداد كتالوجات علماء الأجناس بالحقائق والمعلومات بالدرجة نفسها التي لا يهدف بها الفنان عن طريق أسلوب التصوير في الحصول على إعجاب الخبراء بأحدث الاتجاهات في مجال الفن المعاصر.

طريقة أبى شقرا التقليدية في تقديم موضوعات تعكس خبرة شديدة بذاكرة المكان. وبينما تحمل مناظر أبى شقرا الطبيعية، على عكس المناظر الطبيعية لهيلفى ونيكو، إحساساً بغياب سكان المكان، فهناك في كل لفظة إشارة إلى وجود إنسانى، ومن خلال هذه الإشارة الضمنية يعبر أبوشقرا عن تصور ساكن المكان.

فها تنفجر جذور شجرة زيتون عتيقة بالأبيض والأسود في التربة الداكنة، وهناك يؤدى طريق كثر المشى فيه إلى أعلى التل حيث يهب نسيم بارد في (عصارى) الصيف: كما تظهر أرض قطعت أشجارها في منتصف النهار وتبرز منها صخور جامدة موضوعاً لسلسلة من اللوحات: كما نرى في سلسلة من المشاهد الليلية حقلاً حُصد منذ قليل كما يظهر في ضوء القمر، وفي خلفية

إحدى اللوحات تظهر الجدران العنيدة لأحجار قديمة معلقة ومفرقة، وفي مقدمة لوحة أخرى تستمر الأشجار الصغيرة والأشواك والزهور البرية في النمو في شقوق المباني التي كانت مسكونة من قبل، أما الصبار... نعم الصبار، النباتات التي كثيراً ما يرتبط بصفات الإسرائيليين ... فهو أساسى في المناظر الطبيعية لأبى شقرا. فبالنسبة للإسرائيليين اتخذت ثمرة الصبار معنى رمزياً منذ ميلاد الجيل الأول من الإسرائيليين؛ أما بالنسبة للفلسطينيين فقد اتخذ الجذر معنى رمزياً مع إقامة الدولة اليهودية، وبالنسبة للإسرائيلي يتم استخدام الخشونة الخارجية للثمرة في تناقضها مع الرقة الحلوة لدخلها رمزاً لشخصية الصابرا المولودة في إسرائيل، بينما يمثل الصبار، بالنسبة للفلسطيني، على مر العصور وسيلة عملية للفلاح لتعريف جدد الأماكن، فقد أزيلت المنازل على مدى الأربعين عاماً الماضية كما قُلبت الأحجار وتغيرت الفرائط ولكن جذور الصبار ظلت هي أعنى عدو للبльдوزر، فما زالت حدود القرى القديمة تظهر من خلال الطبيعة العنيدة لنبات الصبار، ويتخذ الرمز الفلسطيني لجذر الصبار أبعاداً ثقافية أكبر حين نعرف أن كلمة صبار في العامية العربية هي صبر التي تعنى «صبر/ مثابرة» في الوقت نفسه، ونتيجة للاستخدام التبادلى لكلمة صبر، يمكن للدلالة الثقافية والعرض الطبيعي أن يتبادلا أيضاً، وفي أثناء عملية التبادل تكسب الاستعارة اللغوية للفلسطيني خبرته البصرية بالمسكن. وهكذا، وبينما يجلس فنان «أم الفهم» في الاستوديو الخاص به في لندن مجدداً رموز مناظر وطنه الأصلي الطبيعية، لا ينسى أن الصبار مازال ينمو في وطنه في مكان لا يبعد كثيراً عن شجرة الزيتون.

مشاعره بالواقع المكناني في بيئته بأمانة. وقد يعلق بعض المتشائمين، قائلين: مجرد حلم لشاب صغير، ولكن قاصصاً يصيحبهم يرحل: «لا في الواقع، فيمكنني دائماً أن أقول إنني فنان قبل كل شيء». وفي الوقت نفسه لم يلاحظ قاصصاً أن انشغاله الزائد بالمكان يرتبط بالمسافة غير المحدودة التي فرضت ما بين عشية وضحاها بين يافا ورام الله بعد رحيل الفلسطينيين.

بعد أن ذهبت حرب ١٩٦٧ بتمساري إلى طوكيو، بدأ في التعبير عن مفردات حلم طفولته، فأخذت المناظر الطبيعية لرام الله شكلاً تجريدياً حيث أصبح العمل أداة رسم ذات ثلاثة أبعاد أكثر اكتمالاً مع ارتباط كل من ألوان الماء وأدوات الرسم بشدة برؤيته، فمذ خمسة عشر عاماً سالت مجلة أدبية بيرونية تأسري أن يشرح العلاقة بين الفنان وألوان الماء والأدوات ذات الأبعاد الثلاثة التي اخترعها فتحدث الفنان الذي كان يكتب من اليابان عن المسافة التي تفصل بين طفل جائع على الرصيف وبين طبق من الطعام في نافذة أحد المطاعم، كما تحدث عن المسافة بين الشخص ومكان ميلاده، بين الشخص وأحبائه، خاتماً كلامه قائلاً إنه ربما يمكن قياس التقدم الإنساني فقط بقياس القدر الذي يستطيع به كل منا أن يقصر المسافة بين قطبين.

وفي قطب آخر من أقطاب المنفى الفلسطيني، في مونت بليرنت في ميشيجان، استمر ساري خوري من القدس في رسم لوحات تجريدية ضخمة، ولأنه قد هاجر مع أسرته إلى الولايات المتحدة في سن صغيرة، لم يكن خوري على وعي بالموضوعات التي تشغل بال الفنانين الفلسطينيين في أنحاء أخرى من العالم، فقد كتب في

ويعيداً عن لندن، في طوكيو يعيش فلسطيني آخر لما يقرب من عقدين، هو فلاديمير قاصصاً، من مواليد عام ١٩٤٢ في القدس، الذي يعمل في اليابان البعيدة في «مقاربة المسافة» الخاص به.

فعندما تركت عائلته يافا على عجل في عام ١٩٤٩، مازال فلاديمير قاصصاً، البالغ من العمر وقتها ستة أعوام، يتذلل على ألوان الماء الجديدة ولعبة التركيب التي تركها خلفه، فهو يقول إن هذه أولى خبراته بالخسارة، فمن وقتها وقاصصاً لم يتخطى أبداً على الشموع بالخسارة حيث ارتبط كل شيء لمسته يده في الأعوام التالية لاشعورياً بتلك اللحظة التي تمثل الخسارة الأولى. وبعدها، في رام الله، حيث ترعرع علم قاصصاً نفسه الرسم؛ وكانت خامته المفضلة هي ألوان الماء، فيها رسم، عاماً بعد عام، مشاهد من المناظر الطبيعية في أرض أجداده.

وعندما كان قاصصاً يعلم نفسه الرسم بصعوبة وعناء، لم ترض الخيالات المكنانية التي طورها الفنانون الغربيون انشغاله المتنامي بالحقائق المكنانية، فبالإضافة إلى الرسم بالوان الماء بدأ الفنان الشاب التفكير في إنشاء أداة يدائية يمكنها بالفعل أن ترسم صوراً ذات أبعاد ثلاثة، مما أثار ضحكات الكثيرين، ولكن قاصصاً لم يكن من بينهم. فبعد إكمال دراسته في الخارج في كل من الفن والفيزياء، أسرع عائداً إلى المناظر الطبيعية في وطنه والتي أحبها بعمق، ومع اهتمامه وإحباطه من الوسائل الغربية لخلق الوهم المكناني في الفن، استمر قاصصاً بإصرار في مشروعه لبناء أداة رسم حلم بأنه يمكنها في يوم من الأيام أن تصبح وسيلة لترجمة عمق

إحدى المرات «كوني في حالة منفي ثقافي يضمني بين كثير من المتناقضات التي دائماً ما أحاول أن أوفق بينها» وفي تعريفه ترتبط التناقضات بالمسافة من وطنه الأم، فمن مفردات **خوري** استبدال «المسافة» «بالسجن» وفعل الإبداع «بالحرية».

وفي وصف أعماله التجريدية التي غالباً ما تدل على الحركة والإشارة إلى السماء يكتب **خوري** أنه إذا رأى شخص في أعماله «طائراً أو شخصاً، فليس المقصود منه رمزاً محدداً ولكنه جزء من مقولة رمزية أكبر عن الضوء، الحرية والوجود الصوفي أو العالم المكاني الذي نعيش فيه، وفي استخدامه للكلمات لوصف أعمال زملاء فلسطينيين لم يقابلهم قط يقول **خوري**: «غالباً ما تظهر الرموز رغمًا عن الفنان لكي تظهر نفسها بطريقة تحيط بخبرتنا الحياتية، ولإيضاح هذه النقطة يشير **خوري** إلى لوحة كان يعمل بها في الاستوديو الخاص به في مونت بليزنت في ميشيغان أثناء صيف عام ١٩٨٢، وعنوانها سكينه Secenity، فيكتب **خوري** أن هذه اللوحة تمثل ما يمكن أن يكون نافذة يمر خلالها ضوء يأتي من السماء التي خلفها وهي تخلق إحساساً خيالياً بأن من ينظر من خلفها مسجون وأنه يتشوق إلى الخروج، فهي مقولة عن الحبس والحرية، ثم يحاول **خوري** أن يضع في كلمات «لقاربه للمسافة» عندما يصف رسمه التجريدي عى أنه «يصف حالتي النفسية (في الولايات المتحدة) أثناء ضرب لبنان» ويذكرنا وصف **خوري** لأعماله باستخدام كلمات مثل «السجن والحرية» بأصوات سمعها أبناء جيله من الفنانين الإسرائيليين. وهكذا ابتداءً في تأمل أعمال فنانة فلسطينية أخرى هي سميرة بدران (من مواليد عام ١٩٥٤) التي كانت تبلغ

من العمر أربعة أعوام فقط عندما ذهب **خوري** إلى المنفى: وتعكس أعمالها اليوم صورا أبديها فنان من الصابرا لم تر أعماله أبداً.

وسميرة ابنة أحد أرباب الحرف التقليدية في حيفا كان يلعب بأن يكون فناناً، فرأى جمال بدران حلمه يتحقق في ابنته المولودة في المنفى والتي تعيش حالياً في إسبانيا.

وبالنظر إلى أعمال سميرة بدران يحتاج الإنسان إلى عالم من أجزاء الآلات التي يتم تجميعها ومن التروس المصنوعة من الصلب ومن القضبان المعدنية والأنابيب والعجلات المخروسة مع أنقاض أدوات تدمير منثورة بين أشلاء أدمية؛ الأقفاص خالية وفرعات الحقل مجمدة في خلفية تظلم من الهواء؛ مع هياكل مبانٍ تم تفجيرها تمتد مثل سلال في اتجاه سماء معدنية تعلن عن رؤية النهاية.

وقد يتساءل المرء، ما لعالم القضاء المحتوم هذا بروعة إسبانيا حيث قضت سميرة بدران السنوات العشر الماضية؟

بالنسبة لسميرة، تعتبر إسبانيا البلد الوحيد في العالم الذي يمكن للعربي فيه أن يشعر باستمراره مع ذكرى جمعية ماضية، أيضاً ذكرى شخصية، ففي إسبانيا، ترى سميرة، في كل مرة تنظر فيها إلى عمل أندلسي من الأرابيسك، أباه وهو يصنع عملاً مماثلاً في الوطن الأم، فلم الأب قد أصبح كابوس للابنة حيث يختلط الماضي بالحاضر.

فلمدة تقترب من أربعة قرون، كانت إسبانيا هي المكان الذي يمثل العصر الذهبي للحضارة العربية؛ وهو

وجرشون وينسبيل، بالرغم من حريته، هو دليل حي على أنه من الممكن الآن لعربي ويهودي ينتميان إلى هذه الأرض العريقة أن يجتمعا في لحظة إبداع، ليس في إسبانيا فقط. ففوزيتسكي يذكرنا بأن، فن الإبداع أقدم من فن القتل. وهذا التجمع من نقطتين متضادتين في لحظة إبداع، ما بين الأفراد كما في حالة عبيدي وينسبيل، أو ما بين الجماعات مثلما في حالة هذه المعارض كلها المشتركة بالقرب من وطننا أو بعيداً عنه بعد الولايات المتحدة، هو ما أحب أن أعتقد أن روبر قد عناه بقوله: «كلما اقتربنا من بعضنا البعض، اشتد ارتباطنا بالمركز نفسه».

نفسه المكان والزمان الذي مثل العصر الذهبي للحضارة اليهودية. فالفنانة الفلسطينية المولودة في المنفى تصرخ اليوم وصدى صوتها يتردد في المنفى في أعمال فنان الصابرا جابى كلاسمر (من مواليد عام ١٩٥٠)، وكلاسمر هو عضو من أعضاء ريجا Rega، وهي جماعة من الفنانين الإسرائيليين التي تصرح علناً بتأييدها للكفاح الفلسطيني من أجل تقرير المصير.

ويعيداً عن إسبانيا، قريباً من الوطن الأم، وفي قرية سخنين في عام ١٩٧٦، مات ستة فلسطينيين ضريباً بالرصاص في يوم الأرض، وهناك يوجد اليوم نصب تذكاري للأرض التي مات الإسرائيليون والفلسطينيون من أجلها، وهذا النصب الذي أبدعه عابدي عبيدي





سقوط مصطلح «الفن اليهودي» في عصر ما بعد الحداثة

يطلق على معظم المدارس الأدبية والنقدية التي ظهرت في الغرب منذ الخمسينيات، مذاهب «ما بعد الحداثة»، لأنها في مجملها ترد بشكل أو آخر إلى الأساس الفكري الذي نبعت منه المدرسة الحداثية، بما تفرضه من تعميمات فوقية نخبوية تدعى بها العالمية. وفي مجال النقد الفني كان هارولد روزنبرج * Harold Rosenberg (١٩٠٦ - ١٩٧٨) أول من دعى إلى ما أسماه «الحداثة الأكثر حداثة». ويعتبر من أهم نقاد الستينيات الذين روجوا للفن التجريدي المعروف بـ«الفن الحركي» Action Painting. وروزنبرج أمريكي المولد، يهودي الديانة، علماني الفكر. وقد اهتم بالفن اليهودي الذي راج في الولايات المتحدة وأوروبا في الخمسين سنة الأخيرة. والذي حاول اليهود في الولايات المتحدة الأمريكية أنلجته خاصة بعد قيام دولة إسرائيل. وتناول روزنبرج هذا الفن بالنقد والتحليل كما حاول أن يجد مكانا للفن اليهودي في الواقع الفني لعصر ما بعد الحداثة.

«أما «الفن الحركي» الذي شجعه روزنبرج فهو فن لا تشخيصي ولا يقدم للمشاهد مشهداً واقعياً أو متعارفاً عليه، بل هو يقدم مساحات لونية تبدو عفوية ولكنها تثير المشاهد وتدمج في الخطوط والألوان بحيث يحاول تتبع حركة يدي الفنان وهي تبعد، فتصبح مشاركته مشاركة إيجابية لأنها تحرك ذهنه وتحرك حواسه. فاللوحة ليست علامة يتطابق فيها الدال والمحلول

* هارولد روزنبرج الناقد الفني لمجلة النيويورك New Yorker. حاضر في جامعات بركلي، وبرنستون، وساووث البينوي، وشيكاجو. حصل على عدة جوائز، وله إثنا عشر مؤلفاً عن الفن وديوان شعر وترجمة.

بل هي نشاط فعال يتيح للمتلقي المشاركة في تكوينها واستخلاص عدة دلالات منها.

ومن ثم، فلا ينشد الناقد مطابقة العمل بالأصل أو الواقع، ولا يعمد إلى التحليل البنيوي لانساقها، ولكنه يعمل على تفكيك اللوحة حتى يتيسر للمتلقي أن يلمس فعل التشكيل ذاته. فالعمل الفني يصبح - في هذه الحالة - إنتاجا مشتركا تعاون الفنان والمشاهد على صياغته، لأنه لا يحاكي المفردات والوقائع بل يشكل مفردات جديدة. والتشكيل هنا يولد عدة دلالات ولا يقتصر على دلالة واحدة يسهل استخلاصها؛ فإن كانت الحدائق قد خلصت إلى حقيقة عديمة وعالم عدواني، فيحاول نقاد ما بعد الحدائق، بدورهم، توفير الإمكانات المتعددة للعب بالمعاني، حيث إن واقع الحياة هو فعل تشترك فيه كافة الأطراف وتتعدد أبعاده، وهو ليس حقيقة مطلقة مقحمة على البشر لا يمكن الفرار منها مثلما زعم الحداثيون.

فالمعمل الفني هو اكتشاف لإمكانات صانعه وقدرات متلقيه. فهو ليس رسالة من فنان إلى متلقي، بل نتاج مشترك «الفنان متلق». إذ تتكشف لدى المتلقي أغوار ذاته وهو يصعد التلقي الخلقي. فتغدو التجربة الفنية وسيلة لاكتشاف الذات والتعرف على الهوية. تلك الهوية المفقودة للإنسان الذي يعيش زمن ما بعد الحدائق - ذلك الزمن الذي ينتقل فيه الفرد من وطن إلى وطن ويصعد أو يهبط من طبقة اجتماعية إلى أخرى، ويهجر موروثاته العقائدية ليعتق فكريا جديدا.

فإشكالية الهوية هي إشكالية عصرية لا تمس الفنان اليهودي فحسب - والقل لروؤنبرج (هل هناك فن يهودي؟) ^٢ - بل يعاني منها فنانون القرن العشرين بعامه. فعندما هاجر الفنانان اليهوديان مارك شاغال

وسرترين من روسيا إلى باريس فيما بين الحربين، اختلطا برواد الحركة التشكيلية التي سادت في فرنسا آنذاك وانفصلا عن التجربة الجماعية لجماعتهما. فالحركات الفنية التي سادت القرن العشرين أجمعت على رفض الارتباط بالماضي الفني. والتراث الجمعي، بل إنها شكلت ثورة عليهما، فكل الحركات الفنية الحداثية وإن تنوعت أساليبها اتفقت على رفض القيم الاجتماعية والجمالية التي فرضتها الجماعة، وتوجهت نحو ذاتية الفنان وتقديره. وترتب على ذلك إثارة سخط الحكومات الشمولية ومنها النازية - التي حاربت هذه الفنون وأسستها «بالفن المنحطه لرفضها الانصياع وراء أيديولوجيتها.

ويذهب روؤنبرج إلى أن ظهور ما يسمى «بالفن اليهودي» بقيام دولة إسرائيل - مذهب يريت، بالحساسية الفنية العصرية إلى الخلف حيث يتطلب من المشاهد أن يتنازل عن حساسيته الجديدة ويتألمح ليستقبل الرؤى التي تفرضها المؤسسات اليهودية.

ويتبين لنا ذلك في أحد المعارض التي نظمها المتحف اليهودي بنيويورك ١٩٧٥ وخم ما يزيد عن مائة فنان يهودي من كافة الجنسيات. وقد أعد المعرض أصرام كمف Avram Kampf وأطلق عليه «التجربة اليهودية». ويكتب كمف في مقدمة البيان للمصور المصاحب للمعرض: «إن الفن التجريدي - بل التجربة الحداثية في مجملها هي أحد مظاهر التجربة اليهودية». (اليهود في الفن ص ٣٦٥) ^٣ والديانة اليهودية تحرم التصوير وفقا لما جاء في الوصية الثانية من الوصايا العشر: «لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة ما معا في السماء من فوق وما

الاصنام فحسب، وإنما تعود للزمن الذي كان اليهود يقعون فيه تحت سلطة مصر الفرعونية، حيث كان عليهم الخضوع للمنحوتات المقدسة لآلهة فرعون.

مما ربي لديهم هاجسا جماعيا جعلهم يفتقون كل ما هو منحوت.

كما يضيف روزنبرج تفسيراً آخر لتلك الظاهرة، من أجهاده، فهو يذهب إلى أن عالم العهد القديم الذي تكثر فيه المعجزات والخوارق التي تستحوذ على الخيال، قد عمل على احتقار العمل اليدوي الذي قد يؤدي إلى تبديد القدرة على التخيل، وعالم المعجزات الخيالية له امتداد في الواقع، حيث أن عناصره مستمدة منه. فقميص يوسف وعصا هارون والشجرة المصترقة، كلها عناصر مستمدة من الحياة، ولكنها تنكس الخيال، ومثلما يستمد الخيال عناصره من الواقع، فبالتالي على الواقع أن يلتهم بالخيال، وكان اليهودي يسكن عالماً مقدساً يكتشف الفن في جنباته، فلا يحتاج أن يصنع الفن بيديه، فحينما يفرق الفكر الإنساني في الخيال والمواقف الإعجازية، فماذا يبقى للفنان كي يبدعه؟ (ص ٢٣٠).

وكان الفن اليهودي هو من يبدع الدركات الذهنية ويحرم الأعمال اليدوية، وبالتالي فالوصية الثانية التي تحرم التشخيص في الفن هي بمثابة بيان عن ماهية الفن اليهودي.

ويؤكد روزنبرج أن ظهور الفنانين اليهود علي الساحة الفنية في غضون الخمسين سنة الأخيرة لا يتفق ومزاعم كصف الذي يذهب إلى أن الفن البنائي، Con-structivist الذي ابتدعه اليهود الروس من أمثال

في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض. لا تسجد لهن ولا تعبدهن» (خروج، ٣٠). وعلى هذا النصر، عمد بعض الفنانين إلى إقصاء بعض المسميات اليهودية المأخوذة عن التوراة على أعمالهم لإضفاء الهوية اليهودية عليها، مثل لوين كايش Levis Kaish التي شيدت أحد الأعمال البنائية الدائرية الشكل وأطلقت عليها «المدار القبلاشي». ويضيف روزنبرج بذلك ويفترض أنه لو لجأ أحد الألمان إلى تسمية هذا العمل الدائري «دائرة نيتشه» أو «العود على بدء» ما أضفى ذلك الهوية الألمانية على العمل.

كما يذكر لنا روزنبرج محاولة أخرى رائفة لإقصاء المفاهيم اليهودية على الفن، ففي مقال «هل هناك فن يهودي؟» يروي لنا عن الفنان الإسرائيلي ياكوف أجام Yaacov Ajam الذي يعيش في فرنسا ومحاولاته لإيجاد فن يهودي خالص يستقي من المفاهيم والروى العبرية القديمة للواقع، والتي بدونها لا يتصور إمكانية وجود فن يهودي. وينبني هذا المفهوم على اعتقاد راسخ بتحريم الفن التشخيصي كما جاء بالوصية الثانية بالتوراة. ولذلك يحجم أجسام عن التشخيص في فنه ويلجأ إلى استخدام المؤثرات البصرية.

ويؤكد لنا روزنبرج أن المؤثرات البصرية التي استخدمها أجام في أعماله هي أكثر انتماء إلى أعمال المصور **فاساريلي** Vasarely منها إلى لوحات التشريع العبرية. ولا يجد روزنبرج في أعمال أجام ما يبشر ببزوغ رؤيا عبرية فريدة للواقع كما يزعم.

بسل أن روزنبرج يرجع السبب في تحريم الفن التشخيصي في التوراة إلى عدة عوامل: فعقيدة العداة للتصوير لم يكن مبعثها الخوف من عبادة

بيكسندر Pevsner وليسييتسكى Lissitsky هو تعبير عن التجربة اليهودية الذهنية. فالتجربة الحداثية لرواد الفن البنائي مثلها مثل كل التجارب الحداثية في القرن العشرين، قد سعت إلى تحطيم كل أوامر الصلة مع الماضي الموروث في شكل القسم والأنماط الفكرية والشكلية المتعارف عليها. ولا ينبغي إدراج حركة الفن البنائي خارج هذا النسق. فالتجربة الحداثية، قريبة كانت أو جماعية تصاغ وفقاً لأساليب تستحدثها حركات فنية ترتد على الماضي الجمعي، ولكنها تقوم بدورها بتأسيس تجارب فنية جديدة تخدم الجماعة. ويخلص **روبنسون** إلى أن الرؤية اليهودية لم تشكل بعد أية من الحركات الفنية المعاصرة. والمعارض الجماعية التي تقام للفنانين اليهود من شتى أرجاء المسكونة، إنما تؤكد أنه ليس ثمة طرازاً فنياً يميزهم عن الآخرين، بل إنهم يمثلون تيارات فنية مختلفة تنتمي إلى مذاهب فنية أوروبية أو أمريكية في الأصل. وإن دأب البعض على استخدام العناصر أو الموثيقات المأخوذة عن التوراة أو الطقوس اليهودية في لوحاتهم، فلا يكفي ذلك لتصنيفها فناً يهودياً، ولا كان نقاد الفن على مدى التاريخ قد اكتفوا بتصنيف كافة اللوحات التي تصور الموضوعات المستوحاة من الإنجيل بالفن المسيحي. فالفن المسيحي أو استخدام الموضوع المسيحي في الفن ليس له دلالة جمالية، فإن ما يجمع الأعمال الفنية في سلسلة متصلة ليس موضوع التناول بل أسلوب التناول. ويورد لنا **روبنسون** مثالا على ذلك من إحدى لوحات الفنان اليهودي **سويبرز Soyers** الذي أتمها في الثلاثينيات، وهي تمثل والدي الفنان حول مائدة عشاء الجمعة. فالشمر قد بدأت في الذبول وتسلل الغماس إلى الزوجين، واللوحه يغلفها غشاء ضبابي يوحي بعطلة

السبت، وعلى الرغم من أن المشهد يسيطر عليه جو يهودي، إلا أن أسلوب تناول اللوحة يتبع الطراز الفرنسي في التصوير، وليس اليهودي.

أما لوحات **شاجال** التي عرضت في متحف الفن اليهودي بـ **بشيكاجو** (١٩٧٥)، فتمتزج فيها عدة أساليب منها الفانتازيا والتكميلية والتعبيرية، وهي أقرب إلى الفن الطليعي منها إلى الفن اليهودي. ويشير **روبنسون** إلى أن **شاجال** لم يشجعه في البدء يهود نيويورك - لدى وصوله إلى الولايات المتحدة إبان الحرب العالمية الأخيرة - بل كان مقتنرًا بلوحاته من الكاثوليك ولم يحظ **شاجال** بلقب فنان اليهودية الشرقي سوى بعد تأسيس دولة إسرائيل؛ ويتشجيع المؤسسات اليهودية التي تدعمها. ويتناول **روبنسون** لوحة **شاجال الصليب الأبيض** بالتفصيل، وهي من أحسن أعماله. فالشخص المصلوب في منتصف اللوحة تستر عورته عباءة الصلاة اليهودية، ويتسلط عليه شعاع ضوئي مائل، وتحوطه معابد يهودية منهاره، وكتب التوراة تلتهمها السنة النيران، بينما يهرع البائع المتجول (أحد الأنماط اليهودية) للنجاة، ويحتشد الآخرون في قارب يبتعد عن القرية التي أصابها النمار عندما اجتاحتها القوفا.

وتحت قلمي المصلوب يتلألأ الشمعدان مضيقاً (وهو عنصر طقسي) تحيطه هالة من النور، بينما يحوم حول رأس المصلوب نفر من الحاخامات الهائمة وقد داهمها اليأس والنفوط (أسلوب مأخوذ عن عصر النهضة). واللوحه - والقول لـ **روبنسون** - تستخدم عناصر دالة على الفرز والقتل، ولكنها لا تثير ذك في النفس. فاللوحة تعد نموذجاً لتخليق «الفن اليهودي» على «التعبير اليهودي». فاليهود الذين صورهم **شاجال** في لوحاته

يرددون عنصر المهرج الفقير في لوحات بيكاسو وفقراء المقاربة في لوحات مسافيس (ويعنى أضيف وفقراء اليهود في إحدى لوحات الفنانة المصرية أ. نصر التي ظهرت في العشرينيات). فالفن التشكيلي عادة ما يستمد بعض الملامح الشعبية السائدة التي تتكرر بصور مختلفة مترادفة. فإن استبدل شاجال هذه العناصر الشعبية التي تردّد في كل زمان ومكان بعناصر يهودية، فلا يكفى ذلك لتحول اللوحة إلى فن يهودي. كذلك حينما حاول شاجال تصوير الأساطير اليهودية فقد استخدم العناصر الجمالية التي ابتدعها السرياليون. ويؤكد لنا روثنبرج أن إقصاء العناصر اليهودية على بعض اللوحات يقلل من قيمتها الفنية لأنه يدرجها تحت مدارس فنية قد ولّى عصرها. إلى جانب ذلك، فقد اختفت معظم الطقوس اليهودية التي يسترجعها الفنانين في لوحاتهم وأصبحت لا تشكل لمحا هاما من ملامح الحياة لليهود في الحياة العصرية، ومن ثم فلا تستثير هذه المشاهد أية استجابة من المشاهد، لذلك فيفضل روثنبرج أن يقرأ عنها في كتاب على أن يشاهدها في معرض.

ومن بين الموضوعات التي تناولها الفنانين موضوع المحرقة الجماعية holocaust التي تعرض لها اليهود على أيدي النازي. فيجب روثنبرج على الفنانين الذين تناولوا هذا الموضوع في لوحاتهم ممن اشتركوا في معرض «التجربة اليهودية» الذي أقيم بالمتحف اليهودي بنيويورك. (اليهود في الفن). بأنه إذا كان الفلاسفة والمؤرخون وعلماء الدين لم يتوصلوا بعد لإيجاد السبيل لتفهم هذه الكارثة، سيسرع بعض الفنانين لحاكاها دون تروا! ومنهم من فعل ذلك بصورة فجأة، ومنهم من صور تعذيب اليهود في أسلوب منقول عن فن النهضة.

أما لوحة إريك براور Eric Bruer اضطهاد الشعب اليهودي، فهي تصور الذئاب المفترسة شخصاً في أودية شرقية وبرجاً يتدلى منه جسد ينزف، ونواخذ نشاهد فيها عمليات قتل واغصاب. كلها تأتي في شكل زخارف هندسية تهتدل الأساليب لاستدرا العطف، ولكنها تبدو في النهاية مسرحاً لإحدى القصص الخيالية التي يصعب تفسيرها. فالجرائم التي ارتكبت في حادث المحرقة - والقول لروثنبرج - لم تقتصر على اليهود بل أصابت الشعب الأثاني أيضا. ويقارن روثنبرج بين تلك اللوحة ولوحة جورنيكا Guernica لبكاسو، الذي يصور فيها العمار الذي أصاب القرية الإسبانية من جراء القذف العدواني، فقد نجح بيكاسو في إيجاد صلة بين المصائب والمقتصب، بينما أخفقت لوحة المحرقة هذه في التعبير عن ذلك، وبالتالي فلا يتعرف المشاهد على مصدر التعذيب. كما أن بيكاسو قد استطاع أن يصور مفرداته التشكيلية التي تقوى على التعبير عن العنف السياسي، بينما تفتقد اللوحة اليهودية هذه المفردات، بل إنها لم تنجح في التلميح للمتلقي بعناصر تثير قدراته التخيلية فتجعله قادراً على استيعاب اللوحة وتكملة ما ينقصها في خياله.

ويخلص روثنبرج إلى أن مثل هذا المعرض يسيء إلى التجربة اليهودية ولا يخدمها، لأن الفن اليهودي الأصلي قد انخرط في تجربة الحداثيين الجدد التي تؤكد علاقة الفنان الذاتية بالحياة والفن، وليس ارتباطه بالقيم الجماعية السائدة التي تعمق اكتشافه لذاته الحقيقية. ومن ثم فالسعي لإدراج الفنانين التجريبيين في معرض ذي سمة عقائدية، يخرق مبادئهم ويشوه المعاني التي تحفلها أعمالهم.

فالمجتمع الحديث قد وفر للإنسان حرية اختيار ماهية ذاته، والفن الحديث - بدوره - يساعد المشاهد على استشفاف أبعاد هذا الخيار. وقد يبدو لنا أن هذا الخيار قد يؤدي إلى التفرد أو الانعزالية، ولكن العكس هو الصحيح. فالفن يوفر خيارات عديدة للانتماء إلى جماعات ذات رؤى فنية جديدة. فالمدارس الفنية المعاصرة التي تشرك المشاهد في التجربة الإبداعية تكون بمثابة نواة لتشكيل جماعات مفتوحة يسعى إليها من يتفق ورؤيتها. فهي لا تمثل جماعة تفرض نواياها الموروثة، ولكن خلية يشارك الفرد في صياغتها، ومن ثم تتشكل هويته بالتالي. فالهوية ليست بنمط موروث إنما كيان متجدد يزداد نمواً بالإبداع الذي ينتج عن التفرد وليس التبعية. ومن ثم، يبدو من الغريب إضفاء هوية عقائدية على الفنون، في زمن لا يرى في التاريخ حتمية، بل خياراً؟

فالفن التجريدي لا يهتم في إيجاد صورة «اليهودي» ولكنه قد يعمل على تعميق وعي اليهودي بذاته بوصفه كياناً مستقلاً عن الآخرين.

إن كان الفن منذ بداياته التي وضع لمساتها رجل الكهف، رؤية غيبية فالفن الحديث يبنى عن ذلك. فلقد استوعب الفن التجربة العلمانية والرؤية العلمية واتجه نحو تعرية كل ما لمسسته الغيبيات لتتسبب إدراك المتلقي وليس لتغيبه (روزينبرج: «الغيبيات في الفن الحديث»، ص ٢١٧) ^١ فصار الهدف من الفن هو تصوير الإدراك الحسي دون إضفاء صفة القسمية عليه. فيستمد الفن عناصره من الواقع بكافة خصائصه، وبإمكان المشاهد أن يحيل التجربة الفنية إلى عناصر فعالة في حياته اليومية. فالفن في عصر ما بعد الحداثة لا يفرض على المتلقي تمثل المدركات البصرية بحيث ينفصل عن عالمه كي يتحد مع عالم آخر أكثر جمالاً ونقاء، ولكنه الآن يتيح له عدة خيارات من زوايا متعددة.

الهوامش

١ - جاءت آراء روزينبرج عن الفن الحركي في معظم كتاباته، وقد استعنت ببعض منها مثل: الفن وشؤون أخرى 1985 Art And Other Serious

Matters, Chicago: Chicago

وكتاب اكتشاف الحاضر.. 1973, Chicago UP, Chicago

٢ «Is there a Jewish Art?» وهو حديث ألقى في المتحف اليهودي في نيويورك، ثم نشر في مجلة Commentary، يوليو ١٩٦٦.

٣ «Jewish Arts» نشر بمجلة النيويورك، ديسمبر ١٩٧٥

٤ «Metaphysics & Feelings in Modern Art.»

Critical Inquiry 2. 1 (Winter) 1975: 217 - 32.



المكتبة العالمية

على عبد الرحمن**

نظرة على مصر

بجامعة تل أبيب وسفير إسرائيل في مصر سابقاً. في هذا المقال المكون : «النظرة الذاتية التي اتممت بها المدرسة التاريخية المصرية للمعاصرة، يتحدث الكاتب عن المدرسة التاريخية المصرية التي بدأت بعميد المؤرخين المصريين شفيق غريال، وما تميزت به تلك المدرسة عن المدارس الأخرى التي لحقت بها، وأورد إشارات إلى أعمال المؤرخين الممثلين لمختلف مدارس كتابة التاريخ المصري ووجهة نظر كل منهم بشأن دور الشخصية المصرية في إرساء أسس الحضارة المصرية عبر العصور، والمراحل التي مر بها الفكر المصري المعاصر والتي كان من نتائجها التركيز على مفاهيم مثل:

ودراسات باللغة العبرية عن مصر للمعاصرة - أن يعرف القارئ الإسرائيلي بالعديد من جوانب للحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية في مصر المعاصرة وأن يعطى صورة واقعية عن الجوانب الإبداعية في مجالات الأدب والفن في مصر.

والكتاب مقسم إلى خمسة فصول يشتمل كل منها على مجموعة من المساهمات بقلم متخصصين كل في مجاله. وفي نهاية الكتاب فصل ساس باللغة العربية يضم ملخصات لمحتويات الكتاب.

الفصل الأول: إسرائيل ومصر

ويحتوي على أربع مقالات أراها بلم البروفيسور شمعون شمير الأستاذ

مصر هذا الكتاب هو الشاعر العبري المعاصر إيرز بيطون، وهو من أصل صغري، بدأ منذ عام ١٩٨٣ في إصدار مجلة دورية أدبية باللغة العبرية أطلق عليها اسم «إبرون» (الهودج) وأخذ على عاتقه في هذه المجلة مهمة تعريف القارئ الإسرائيلي بالمجتمع الشرقي الذي تقع إسرائيل في وسطه، وذلك من خلال الأعمال الفنية التيميرية أو التشكيلية التي هي من إنتاج يهود عاشوا في البلاد العربية وتشبهوا بثقافتها وتراثها.

واستناداً لهذا الخط الذي سار عليه في تحرير مجلة «إبرون» أراد إيرز بيطون بإصداره لهذا الكتاب - الذي يقع في ٢١٥ صفحة من القطع الكبير ويضم مقالات

* إعداد: إيرز بيطون، دار نشر «إبرون» ١٩٨٩

** أستاذ الأدب العبري الحديث المساعد بآداب عين شمس

القومية العربية أو الحضارة الإسلامية أو الأمة الحميرية.

والفقالة الثانية في هذا الفصل بقلم موسى سماسون سفير إسرائيل السابق في مصر، وهي بعنوان «الصبر والتسامح». ويتحدث فيها عن انطباعاته وتذكراته عن سنوات عمله في مصر، وعن أسلوب الدكتور الأحمدى أبو النور وزير الأوقاف السابق في الوظف والإرشاد ومحاولاته إقناع المتعصبين مستخدماً لذلك الكثير من الانتقاسات من القرآن والحديث.

والفقالة الثالثة بقلم الوف هار إيلفين من معهد شان لير بالقدس وعنوانها «إسرائيل ومصر». ويتحدث فيها الكاتب عن للشاعر المتداخلة لدى المواطن الإسرائيلي الذي يزور القاهرة ومايشاهده فيها من متناقضات وما يلقاه فيها من معاملة، وعن صورة إسرائيل في نظر المواطن المصري وما توثقه كل من الطرفين من معاهدة السلام، وما أمكن تحقيقه حتى الآن من هذه التوقعات، وعن المعضلة التي تواجهها مصر من صعوبة الاختيار بين إرضاء الدول العربية أو إرضاء إسرائيل التي لا - ولن - تشكل بديلاً عن الدول العربية بالنسبة لمصر.

الفصل الثاني: «أدب مصر» ويمكن تقسيمه إلى قسمين يضم أولهما مترجمات من الأدب العربي في مصر، بينما يضم القسم الثاني دراسات عن بعض جوانب ذلك الأدب. يبدأ القسم الأول بمختارات

مترجمة من دواوين الشعراء: أمل دنقله وصلاح عبد الصبور ونصار عبد الله، وكذلك ترجمة لواحدة من قصص نجيب محفوظ عنوانها «التنظيم السري»، نشرت ضمن مجموعة قصصية تحمل العنوان نفسه عام ١٩٨٤. وقد ترجمها عن العربية دافيد سجييف الذي شغل قبل سنوات منصب للحق الثقافي في سفارة إسرائيل بالقاهرة. يلي ذلك ترجمة لإحدى مسرحيات توفيق الحكيم بعنوان «طعام لكل فم» ترجمة: حاناً عميت كوخافي، ثم فصل من رواية «أيام الإنسان السبعة» للكاتب عبد الحكيم قاسم ترجمة: الدكتور عامي الصاه، وهو مصدر لسلسلة «أشواق» التي تصدرها دار كيتشر للنشر، وتضم نماذج من الأدب العربي، وسوف تنشر للترجمة الكاملة لرواية «أيام الإنسان السبعة» ضمن هذه السلسلة.

ويعد هذه النماذج توجد ترجمة لثلاثة من القصص القصيرة: الأولى بعنوان «مكايه مصرية جداً» للاديب يوسيف إفريس، نشرت ضمن مجموعته القصصية «هنا سلطان قانون الوجود» عام ١٩٨٢، والثانية «زيارة البلدة القديمة» للكاتب سحر توفيق ملخوذة من مجموعتها القصصية «أن تحمر الشمس» الصادرة عام ١٩٨٥، والثالثة بعنوان «القلعة» للكاتب إبراهيم عبد الحجيد صدرت ضمن مجموعته القصصية «الشجرة والمصافير» عام ١٩٨٦.

أما القسم الثاني من هذا الفصل فيبدأ بمقال للدكتور عامي الصاه عنوانه «مائة وعشرون عاماً من الأدب في مصر» يستعرض فيه مراحل تطور الأدب القصصي في مصر منذ عام ١٨٧٠ حتى اليوم. وقد قسم هذه الفترة إلى خمس مراحل: (١) من ١٨٧٠ حتى ١٩١٢، (٢) من ١٩١٢ حتى ١٩٢٨، (٣) من ١٩٢٨ وحتى ١٩٦٠، (٤) من ١٩٦٠ وحتى ١٩٧٠، (٥) من ١٩٧٠ حتى الآن. وقد أورد الملاحح والسمات المميزة لكل واحدة من هذه المراحل وأشار إلى أهم الأعمال القصصية الصبيرة عن تلك الملاح مع الإشارة إلى المؤثرات الداخلية والخارجية التي تآثر بها أدباء كل فترة.

والفصل الثاني بقلم البروفيسور شموئيل صوريه أستاذ الأدب العربي بالجامعة العبرية بالقدس وعنوانه «نجيب محفوظ ومشكلة السلام مع إسرائيل». يوضح الكاتب فيه رؤية نجيب محفوظ للصراع العربي الإسرائيلي، ويشير إلى أن إيمانه بالسلام نابع من مواقفه العالمية والإنسانية وإيمانه بمبادئ التصوف الإسلامي الداعية إلى الأخوة الإنسانية وإلى الفطرة الإنسانية لمشكلات الحياة. ويشارن الكاتب بين تلك النظرة الإنسانية الواسعة وبين مواقف عدد من الأدباء العرب وما يترتب عليها من تصوير سلبي لإسرائيل وللشخصية اليهودية في أعمال هؤلاء الأدباء. ويركز الكاتب على أن

محفوظ يرى أن العدو الحقيقي للعالم العربي ليس إسرائيل بل هو التخلف..

والفصل الثالث في هذا القسم بقلم داليه سيجيف وعنوانه حديث مع الله - نقاش بين توفيق الحكيم والمتحمسين». والفصل تلخيص للدراسة التي أعدها الكاتب مؤخرًا تحت رعاية معهد ترومان في القدس. عنوان البحث هو «المتفلقون في مصر ومشكلات الدين». وفي هذا الجزء من بحثه يفتد الكاتب آراء توفيق الحكيم ومواقف معارضيه اعتمادًا على المقالات التي أصدرها أدبيًا تحت عنوان حديث مع الله وما أثارت من ردود فعل ثم رأى كل من الطرفين في تفسير للمصريين لبعض آيات القرآن الكريم..

والفصل الأخير في هذا الفصل عنوانه:

«عوية البجل - وهي إنساني عربي في أدب توفيق الحكيم» بقلم الكاتب الفلسطيني الدكتور علي كليبو. في هذا الفصل يميل الكاتب رؤية الحكيم التي ضمنها أعماله والتي تجسد الشرق كونه يتفق بروحانيته على الغرب بماهية. ويؤكد الكاتب على أنه من أجل فهم أعمق لآراء الحكيم يجب التعامل مع أعماله باعتبارها كلاً لا يتجزأ. ويرى الكاتب أن الحكيم يختلف عن الآخرين في أنه لا يدعو إلى الانبهار بالحضارة الغربية والسعى إلى تقليدها بل يرى أنه يجب خلق صيغة توفيقية بين الثقافتين العربية والغربية.

الفصل الثالث : «الفن المصري» يشتمل هذا الفصل على سبع مقالات تغطي معظم

جوانب الفن المصري الحديث الذي يتسم بالمزج بين الماضي والحاضر، أو استخدام الحضارة المصرية الفرعونية الإسلامية والفنية مصنف إلهام للفنان المصري المعاصر بدءًا من الرسم والتصوير وحتى الموسيقى. كما يفتى الفصل على مقالات في مجالات العمارة (مدرسة حسن فتحي ومدرسة عمر الفاروق، ومقالات عن نشأة وتطور المسرح والسينما وتطورهما، وكذلك عن صناعة الحلوى من الفضة في مصر. وهناك أيضًا دراسة ميدانية عن دير العنقاء الموجود في جبل الطور غربي النيل بالقرب من سمالوط. ويختتم هذا الفصل بدراسة عن استخدام الإله/ الميراث مادة أساسية لفنون الرسم والنحت والنقش والحفر في مصر الفرعونية.

الفصل الرابع «بحوث»

الفصل الأول في هذا الفصل عنوانه «مصر والنيل والسودان» بقلم البروفيسور جبرائيل وأريورج المذير السابق للمركز الأكاديمي بالقاهرة. في هذا الفصل يستعرض الكاتب المراحل المختلفة التي مرت بها العلاقات المصرية السودانية منذ احتلال مصر للسودان في عام ١٨٢٠ وحتى الآن.

والفصل الثاني عنوانه: «الديريات باعتبارها وسيلة لبناء الحياة الفكرية والثقافية في مصر بين القرنين العاشرين». وفي هذا الفصل يستعرض نشأة الحياة الثقافية في مصر الحديثة بدءًا من الربع

الأخير من القرن الماضي، وأثر ذلك على الحياة الفكرية والاجتماعية. والمكتاب يعتمد في بحثه على ما هو محفوظ في دار الكتب المصرية من تلك الدوريات مثل «السياسة الأسبوعية» و«البلاغ الأسبوعي» و«الفرع» (١٩٢٥ - ١٩٢٧) و«المصور» (١٩٢٧ - ١٩٣٠) و«الجملة الجديدة» - التي رأس تحريرها سلامة موسى في الستينات ١٩٢٩ - ١٩٣١ - و«الهلال» و«المقطب» و«الرسالة» و«الثقافة» و«الرابطة العربية».

وفي هذا الفصل مقال آخر بعنوان «الصراع اللغوي في التعليم اليهودي بمصر الحديثة» بقلم البروفيسور يعقوب لنداف. في هذا المقال يتناول الكاتب مراحل تطور التعليم الذي كان يتلقاه أطفال الجاليات اليهودية بمصر وأى اللغات يجب أن يتعلم الطفل اليهودي لكي يكون أكثر تفهما لنفسه ولأسرته عندما يكبر. فبالإضافة إلى اللغة العبرية كان على الطفل اليهودي أن يعرف اللغة العربية لكونها لغة الحياة اليومية في مصر وكذلك الفرنسية لكونها أساسية في مجالات التجارة والفنون، وأما الإنجليزية فقد صار تعلمها ضروريًا منذ الاحتلال البريطاني لمصر عام ١٨٨٢، وأما الإيطالية فكانت لغة صفراء التجار وكذلك لغة الخدمة على اختلاف أنواعهم. وعلى إثر تزايد موجات المهاجرين إلى مصر في مطلع القرن الحالي، وجد اليهود في مصر أنه لابد لهم من التعامل مع غيرهم من اليهود المهاجرين للجدد إليها هربًا من ويلات الحرب وبلغات

أخرى مثل الأثنية والرومية وغيرهما. كما كانت هناك لغات يهودية أخرى مثل اليديش واللابانو. لذلك نشأت الحاجة إلى اتخاذ قرار بشأن أي من هذه اللغات يجب أن يدرس الطفل وفي أي مراحل العمر وفي عدد الساعات التي يجب أن تخصص لذلك.

والبحث التالي بقلم الدكتور إبراهيم دالبيد وعنوانه «جنيزا القاهرة مصدر» لدراسة حياة اليهود في مصر في العصور الوسطى المتأخرة. ويتحدث المقال عن «الجنيزا» التي تم اكتشافها في أواخر القرن الماضي في معبد عزرا الموجود بمنطقة السلطان بمصر القديمة، وما لهذه الوثائق من أهمية كونها تلقي الضوء على جوانب عديدة ومتعددة لحياة اليهود في مصر، منذ القرن الحادي عشر وحتى القرن الرابع عشر للميلاد. وعن مراحل تكون الجاليات اليهودية في مصر وعن الجوانب الاجتماعية والاقتصادية لحياة تلك الجاليات.

والبحث التالي عنوانه «مشكلة الإسكان وإقامة المدن الجديدة في مصر» بقلم جيل فايلز. ويعد استعراضه لمشكلة النمو السكاني السريع في مصر وعدم التوازن بين نسبة الزيادة في عدد السكان وما يتم بناؤه من مساكن جديدة لأسباب منها هجرة العمالة الحرة أو ارتفاع أسعار أراضي البناء أو ارتفاع أسعار مواد البناء. يتحدث الكاتب عن تفكير القيادة السياسية في مصر في استنباط حلول لهذه المشكلة

عن طريق الخروج إلى الصحراء بعيداً عن مناطق العمران بغرض بناء المدن الجديدة التي يمكنها أن تشكل مناطق جذب سكني بغرض التخفيف عن المدن القائمة، وعلى الأخص للقاهرة التي تضم وحدها 70% من عدد سكان مصر. ثم يبدأ الكاتب في استعراض مراحل تنفيذ هذه الخطة منذ عام 1978، حيث بدأت عملية بناء مدينة العاشر من رمضان وحتى اليوم، كما يتحدث عن المراحل التي مر بها تنفيذ الخطة وعن مدى نجاح تلك الخطة ومطابقة النتائج للتوقعات ونسبة الإشغال في هذه المدن الجديدة. ويخلص الكاتب إلى القول بأن بناء المدن الجديدة لم يحل المشكلة لأن أيًا منها لم تنجح في أن تشكل كياناً مستقلاً وقتاً بذاته. أو تشكل نقطة جذب للسكان. وقد شُبه ذلك إلى مسو التخطيط وسط التنفيذ.

والمقال التالي في هذا الفصل عنوانه «مسيرة الديمقراطية في مصر» وهو بقلم الدكتور وفاء يبليل. في هذا المقال تتناول الكاتبة بالتفصيل المراحل التي مرت بها التجربة الديمقراطية في مصر منذ العهد الملكي ثم في عهد عبد الناصر ثم في عهد السادات وتحدث عن السمات المميزة لكل من هذه المراحل إلى أن وصلت إلى نظام التعددية الحزبية وأصبحت المعارضة في عصر مبارك تحظى بقد كبير من الحرية والحرارة ونجحت في أن تحصل مجتمعة في الانتخابات الأخيرة عام 1987 على ما يريو

على ريع المقاعد في مجلس الشعب البالغ عددها 488 مقعداً.

ويختتم هذا الفصل ببحث عن «التعليم في مصر في العصر الملكي، بقلم يسورام كيهات. والبحث هو خلاصة بحث تقدم به الكاتب إلى قسم اللغة العربية بجامعة بر إيلان لنيل درجة الماجستير في عام 1981. في هذا البحث يتحدث الكاتب عن تطور نظام التعليم في مصر في الفترة من عام 1922 وحتى عام 1952.

ويتحدث أيضاً عن مشاكل نظام التعليم في مصر كما صورها المتخصصون في مجال التربية والتعليم، وكذلك الحلول والمقترحات التي طرحها. وقد تحدث عن جميع مراحل التعليم الحكومي والخاص، الديني والعاماني. ويقول الباحث بأن عدم تنفيذ توصيات المفكرين وخبراء التعليم بشأن الإصلاح المرتقب قد لعب دوراً رئيسياً في إنجاح ثورة 1952. وأن الكثير من اقتراحاتهم قد تبنتها حكومة الثورة.

أما الفصل الخامس وعنوانه «مقالات» فيشتمل على مقالات صحفية مع شخصيات مصرية بارزة مثل الدكتور لويس عوض، والأديب فحسي هاشم، والدكتور إبراهيم أبو السمعود رئيس قسم اللغويات والبحوث بالأهرام، ولقاء مع أحمد فؤاد سبلان للوقوف على الصورة في إسرائيل.



غزة - أريحا: سلام أمريكي

ويأتي في الفترة الأخيرة كتابه «دغزة» .
أريحا: سلام أمريكي، ليكون آخر كتاب
«إدوارد سعيد» يخرج فيه عن طابعه
الفكري باعتباره مفكراً عربياً يعيش في
الغرب، ليصبح فيه المواطن الفلسطيني
بالدرجة الأولى، حيث يحاول أن يضيء
كثيراً من الجوانب والشفرات في الاتفاق
الفلسطيني الإسرائيلي حول قيام سلطة
وطنية في غزة وأريحا، ولأن هذا الكتاب
يعتبر كتاب الساعة أي أنه يعنى بمناقشة
موضوع شديد الأهمية في مسار القضية
الفلسطينية، ومستقبل العالم العربي وعلاقته
بإسرائيل، فقد قام محمد حسنين هيكل
بتقديمه للقارئ العربي، الذي قد يجهل
أهمية إدوارد سعيد ويحده الثقافى للمام
في الغرب، ويوصفه يمثل فلسطين الشتات.
حيث عاش سنين طويلة بالخارج، وعانى
معاناة أبناء فلسطين الذين يتحرقون شوقاً



وأبحاث عديدة حول القضية الفلسطينية:
سواء من المتعاطفين معها أو من المتعاطفين
مع إسرائيل، وكان بعنوان «إلقاء اللوم
على الضحايا» وقامت بترجمة الهيئة
العامة للاستعلامات في مصر ..

للمفكر إدوارد سعيد، عديد من
المؤلفات التي لا يمكن إغفالها خاصة بعد
أن نقلت إلى العربية، وعلى رأسها كتابه
الجامع بعنوان «الاستشراق» وهو الكتاب
الذي ظهرت فيه ثمار فكره في الغرب
وأطلاعاً على كثير من الجوانب في قضية
الاستشراق، خاصة علاقة «الاستشراق»
بالدوائر السياسية العربية مثل وزارات
الخارجية ومراكز الضغط والتخطيط
المختلفة، بل والجامعات. كما ظهر له كتاب
آخر يمزج بين الفكر والسياسة بعنوان
«تفعلية الإسلام» ويبرز فيه «إدوارد
سعيد» كيف يتعامل الإعلام الغربي بشكل
عام والأمريكي بشكل خاص مع الإسلام
والدولة الإسلامية؛ وكيف توصّل جوانبه
المختلفة للقارئ الغربي والأمريكي. ومن
الكتب المهمة التي لم يذع انتشارها إدوارد
سعيد الكتاب الذي جمع فيه مقالات

لوجود وطن لهم معترف به في كل أنحاء العالم

وإذا كان هناك - كما هو معروف - بين الفلسطينيين من لم يعترف بالاتفاق بين المنظمة ودولة إسرائيل ممن يشتغلون بالعمل السياسي المباشر، فإنه ولأول مرة يصدر عن مثقف معاهد بعيداً عن المنظمات الفلسطينية وتشابكاتهما المعقدة، وهو يمثل صوت الفكر العربي الفلسطيني، الذي يضع علامات الاستفهام أمام الثغرات التي وصمت الاتفاق... وهو ما جعل الكاتب الكبير «محمد حسنين هيكل» يقول عنه في تقديمه للكتاب

«إنني أجد الله أن هناك تياراً من فكر عربي مازال - رغم لثييه والضياع - بعيداً عن سيطرة الخلفاء أو السلاطين، والمالكيين، خصوصاً وأنها هذه المرة وفي هذا العصر ليس بعد المسافات، وإنما هي مسافة الاستقلال الذي يحق للمثقف أن يحتفظ به. وقد احتفظ به إدوارد سعيد فضلاً بكبرياء عالم والالتزام مفكر وأحزان وظني رأي أن يأخذ قضيتيه ويذهب بها إلى الناس محتفظاً لها بكل جلال الفكر وروحيته. لكنها نعمة حزية لرجل جعل من أعصابه أوتارته، فراح صوته وسط عصف الريح كأنه أذن قلب مجروح وإن بقيت إرادته أقوى من جرحه وهو يدرك أن ما يقع وقع، وأن العجوة منه مستحيلة... لكن واجب يفرض عليه أن يتكلم وقد فعل،» وكان لهذا الحديث التقدي المؤثر وغير الطويل والخالى من الأناشيد الذي اقتررب كثيراً من روح العلم،

أكبر الأثر لا على أبناء الشعب الفلسطيني وحدهم، وإنما على المثقف العربي الذي يراقب ما يحدث، وهو بعيد عن عالم السياسة، فقد قرب حديث «إدوارد سعيد» الهوية بين المثقف الحاديد والسياسي، ولم لا؟ فالقضية ملك الجميع ونتجه بإشعاعاتها نحو المستقبل..

منظرة حول موضوعات الكتاب،

وجدير بالذكر أن الكتاب حوى عدداً من الموضوعات كتبها «إدوارد سعيد» ما بين سبتمبر ١٩٩٢، وحتى أغسطس ١٩٩٤، تناولت جميعها ما يجري على الساحة الفلسطينية الإسرائيلية من اتفاقات وإن كان قد ربط ما جرى أصامه في الماضي من ملاحظات رأى أنها دعمت ما جرى في بندي الاتفاق الذي لم يرض كثيراً من الفلسطينيين، كما يرى أن معظم الفلسطينيين في كل أنحاء العالم لم يسهموا إلا بجانب ضئيل - على حد قوله - ما في وسعهم الإسهام به على صعيد القضية الوطنية، وأن الفلسطينيين - في رأيه - لم يحققوا شيئاً بالمقارنة بالتجمعات اليهودية، على الرغم من وجود إمكانات ضخمة بين صفوف الفلسطينيين، ويستند في هذا إلى - وجود أعداد كبيرة من الفلسطينيين، المؤهولين والتأجحين ممن لهدت اسمائهم سواء في العالم العربي، أو أوروبا أو الولايات المتحدة في مجالات عديدة مثل الطب، والقانون، والخطيط، وهندسة العمارة، والصحافة، والصناعة، والفنية، والمقالات ..

ويوجه «إدوارد سعيد» نقده اللاذع للقائدات الفلسطينية حول قضية القدس، وهي القضية التي لاتهم الفلسطينيين وحدهم، وإنما الفلسطينيين، والعرب، والمسلمين، والنسحيين، فيقول:

«مبلغ على أن القدس لم تكن في أي يوم محور استراتيجي فلسطينية مكثفة، لم تكن هناك مطلقاً حملة منظمة لمقاومة السيطرة الإسرائيلية على المدينة والمناطق المحيطة بها، وهكذا فإن «خيار غزة» أريحها - يبدو مثل فخ أو خلة محكمة لإلهاء الطاقات الفلسطينية بهمة السيطرة على الأطراف البعيدة، وإدارتها، بينما يترك القرب الإسرائيليين»

وربما يرى البعض في هذا الرأي نوعاً من الغفلة، لكن الحقيقة أن من هو في موقع «إدوارد سعيد» الذي يعيش في الولايات المتحدة وبين رجال البحث العلمي والاستراتيجي، والذي على علاقة دائمة بالدوائر العالية واليهودية، وصاحب «اللقاء النور على الضحايا» لا يستغرب ذلك، لأنه في كل يوم تدم عشرات اللقاءات مع أساتذة وباحثين يهود من أمامة أو من حوله، مما يجعل لصوته وزنه. وقد تقابل مع الخبير الهولندي «بيان دي يونغ» - كما يسجل في كتابه وأضاف إليه كثيراً - مما يُجهز للقدس في الدوائر الإسرائيلية، ويورد على لسان الخبير المذكور

«نتخلص الفكرة الإسرائيلية حول القدس بأنه يمكن إحاطة القدس بطبقتين من المستوطنات متحتي المركز (إحداهما

ملو، بالأمم و الإحساس بالعقائق التي
يجرّها، والتي لا بد أن تكون أمام القارئ
في مقابل ما أسماء بلغة الرءاء والنفاق
وخداخ الذات. وهو يرى أن كـثيـراً من
الفلسطينيين يشكركونه أراء.....

وإن كان الكتاب قد حظ بكثير من
المبارات الغاضبة والناقمة على القيادات
الفلسطينية إلا أنه لم يصل إلى مستوى
اللغة الصحفية النابية، والتي تعودناها من
أصحاب الآراء المختلفة، لكن ظلت لهجة
الكاتب في كتابه دائماً مغممة بالأسانيد
وغير نابية، بل هي تحتاج للرد عليها، أو
تعديل المواقف حتى تتحقق الآمال الوطنية
للعرب والفلسطينيين على وجه الخصوص.

يتضح منذ المفاوضات المبرية التي جرت
في أوسلو بين إسرائيل ومنظمة التحرير،
وانتهاء بالاتفاق الإسرائيلي الأرضي. كما
يرى أن هذا الاتفاق هو الذي مكن إسرائيل
من تحقيق كافة أغراضها التكتيكية على
حساب التضال العربي الوطني والكفاح
الفلسطيني، فلقد كسبت إسرائيل الاعتراف
العربي والإسرائيلي دون التنازل عن
سيادتها على أغلب الأرض العربية المحتلة
وفي النهاية أرى أن كتاب «غزة - أريحا
- سلام أمريكي» يـزخر بعشرات المواقف
والأحداث التي لا تبعد دور الولايات المتحدة
عن التواطؤ مع إسرائيل، فكما ساعدتها في
الحروب المتوالية بينها وبين العرب فإنها لم
تتخل عنها في أثناء التمهيد إلى تلك
الاتفاقات أو في إنشاء إجرائها. الكتاب

تضم مستوطنات راموتونيف
ياكوف، وتالبوتوت، وجيليو، وتضم
الثانية مستوطنات رخس شوجات،
وهاروما حيث تجري عملية التثبيد
حالياً) تحيط كل منهما بالآخرى، وبشكل
ذلك من حيث المساحة معظم وسط الضفة
الغربية..... كما قُدم اقتراح ببناء مدينة
جديدة تتسع لما يقرب من (٣٠٠) ألف
شخص تسمى القدس الجديدة بالقرب من
المنطقة وراء الحلقين المشار إليهما ويقضى
هذا الاقتراح بأن تعطى هذه المدينة الجديدة
للفلسطينيين بدلاً عن القدس الحقيقية.
ويجوز إدوارد سعيد رايه بوضوح في
اعتباره أن الاتفاقيات التي تم إبرامها مع
إسرائيل ليست إلا محصلة للاستسلام
العربي غير الضروري، وغير الحتمي، وذلك



في العدد القادم من (إبداع):

ثقافة إسرائيل ٢

الرواية - القصة - المسرح - السينما

ويشمل هذا العدد دراسات ونصوصاً تتم صورة الثقافة في إسرائيل وتتمثل جوانبها؛ بالإضافة
إلى شهادات وروى جديده لبعض المفكرين والكتاب العرب.
وترجو (إبداع) ممن يرغبون في تقديم أية مساهمة جادة حول هذه الموضوعات، أن يرسلوها على
عنوان المجلة، بحيث تصل قبل منتصف هذا الشهر.



أثر الثقافة العربية في الشعر الفلسطيني المعاصر دراسة في شعر محمود درويش

بشخصية يهودية تختلف تمام الاختلاف، هي شخصية المعلمة شوشنة التي لا أمل الحديث عنها، لم تكن معلمة، كانت أمًا، لقد انقلبتني من جحيم الكراهية، لقد علمتني شوشنة أن أحب الثورة باعتبارها عملاً أدبيًا، كما علمتني التعرف على جماليات شعر بياليك بعيداً عن التحسس لانتمائه السياسي، وإنما لصرارته الشعرية.

ويل ما ذكره الشاعر هنا على أن معرفته بجماليات العهد القديم الأدبية وجماليات شعر بياليك تمت عبر واحدة من أكثر قنوات اتصال الثقافات فسوة ومرارة، حيث إن احتلال إسرائيل لوطه هو الذي اتاح له إمكانية التعرف على العبرية لغة وأدباً ويتفق هذا الرأي مع ما ذهب إليه

شعره منذ البداية تعبيراً عن معاناة الشعب الفلسطيني وطموحاته من أجل الخلاص من الواقع للرير تحت مظلة الاحتلال

أما هذه الدراسة التي صغرت مؤخرًا، فهي لا تسعى إلى تقييم مراحل التطور الفني لشعر محمود درويش و التعرف على مفردات خطابه الشعرى، وإنما تهدف إلى بحث جانب جديد من شعره لم يحظ بمناية الباحثين: إذ يسعى الباحث في دراسته إلى رصد أثر الثقافة العبرية في شعر محمود درويش، ويعتمد الباحث في اقتراضه هذا على إحدى المقولات الهامة التي وردت في كتاب «شيء عن الوطن» الذي ورد به: «من حسن حظي ظهرت في حياتي صورة أخرى منافضة للحاكم العسكري. وعندما انتقلت إلى مدرسة كفر ياسيف التحقبت هناك

بعد الشاعر الفلسطيني محمود درويش واحدًا من أبرز الشعراء الفلسطينيين والعرب المعاصرين، وقد جذب شعره منذ عقد الستينيات اهتمام النقاد والباحثين، كما أن شعره أثار منذ ذلك الحين ردود أعمال متجابهة في أوساط دارسى الأدب العربى الحديث الذين تباينت آراؤهم في شعره، فمنهم من اتهم شعره بالخطأ، ووصمه بعدم نضج أدواته الفنية، ومنهم من رأى أن شعره يعد ثورة حقيقية على كل التقاليد والأعراف الأدبية السائدة في الشعر العربى.

ورغم تباين الآراء حول القيمة الفنية لشعر محمود درويش وبحول مكانته في تاريخ الشعر العربى الحديث والمعاصر، فإن اختلاف حول أنه يعد من أبرز الشعراء العرب المعاصرين بقضايا شعبهم، فلقد جعل

د محمد غنيمي هلال رائد الدراسات المقارنة في عالمنا العربي: إذ جاء في كتابه «الآب المساكين»: «والحروب المدمرة المشلومة قد تكون طيبة الأثر من جهة الإخصاب العقلي، بإتاحة فرص التأمل والتأثر بين الآداب».

وتعد هذه الفخلة التي جاءت في كتاب «شيء عن الوطن» للشاعر محمود درويش على قدر كبير من الأهمية إذ تكشف عن طبيعة المصادر الأدبية التي استقى منها محمود درويش بعض رموزه وصوره الشعرية. ويمكن وجه الإثارة في أنه بالرغم من أن الشاعر يعبر في أشعاره وكتاباتاته النظرية عن نقد للفكر الصهيوني وللممارسات الإسرائيلية تجاه العرب، وبالرغم من تنبيهه لآراء وأفكار مسامية للأسس الفكرية والعقائدية التي قام عليها الكيان الإسرائيلي، إلا أن هذه الدراسة توضح مدى نكاه الشاعر في توظيف رموز من تراث عمده لفخمة قصيدته.

وتتكون هذه الدراسة من ثلاثة فصول، ويتناول الباحث في الفصل الأول الخلفية الاجتماعية والثقافية لشعر محمود درويش، وإلى الباحث خلال هذا الفصل الضوء على طبيعة المناعم التعليمية التي كان يتمتع على محمود درويش تلقاها. المراجع العبرية الحديثة عن أن ليفيد بن جويرون سعى إلى عبثه عرب ١٩٤٨ بل ونهريدهم لحل المشكلة الفلسطينية. ويقل هذا الأمر على أن إسرائيل لم تكن ترقب فقط في عبثه وعلى الفلسطينيين وتهويده وإنما كانت تسعى إلى القضاء عليهم بل وتصميمهم عقائدياً.

ولاشك في أن هذه السهام التي انتهجتها إسرائيل تجاه الفلسطينيين قد أثرت تأثيراً بالغا في وعي محمود درويش الذي عبر في أحد أعماله عن مدى إحساسه بتمزق هويته وغموضها. فجاء في كتاب «شيء عن الوطن»: «هل أنت قادر على تمثيل الجوهري الفلسطيني تعلم إسرائيلي؟ أو هل ستكون الشيء وتلقيضه في أن واحد، وقبل ذلك كله من أنت؟» وتعبير كل هذه التساؤلات عن مدى أزمة الهوية التي واجهها الشاعر في وطنه المصل، ولكننا لا ندري لماذا لم يظهر الباحث أن هذه الأزمة كانت من أهم الأسباب التي دفعت الشاعر فيما بعد للرحيل عن وطنه. ولما أن نتصور أن هذا الخروج كان بمثابة محاولة لإنقاذ الذات من محاولات العبث والتهميد المستمرة

أما الفصل الثاني من هذه الدراسة، فهو يتناول أثر العهد القديم في شعر محمود درويش، كما أن الباحث يشير في ثانياً هذا العمل إلى أثر العهد القديم في أعمال سائر الشعراء الفلسطينيين مثل الشاعر سميح القاسم، والشاعر الراحل توفيق زياد. ويهتم الباحث في هذا الفصل بالتعرف على دلالات العديد من الرموز العبرية الضالصة التي كثيراً ما يستخدمها درويش في شعره، فقد أشار الباحث على سبيل المثال - إلى دلالات رمز بابل الذي جاء في أكثر من قصيدة، نذكر من بينها قصيدة (مزامير) التي جاء بها:

... يا أطفال بابل

يا أولاد السلاسل

ستعودين إلى القدس قريباً

قرىنا تصعدون الدم (١)

كما جاء، هذا الرمز في قصيدة (رحلة المتني إلى مصر)

ويشير رمز بابل المستوحى من الثقافة اليهودية في هذه الأبيات إلى المنفى، وبينما كانت بابل هي المنفى الذي سبي فيه اليهود على أيدي نبوخذ نصر في أعقاب انهيار المملكة، فإن الباحث يكشف لنا عن محمود درويش يطلق على المنفى الفلسطيني في القرن العشرين لفظ بابل للإيحاء بأن التجربة الفلسطينية في المنفى لا تختلف كثيراً في قسوتها عن تجربة الشتات اليهودية، كما أشار الباحث في دراسته إلى بعض الشواهد العبرية المترجمة والتي تضمنت رمز بابل، وكان الغرض من هذه الإشارة للمقارنة بين دلالات هذا الرمز في الشعر الفلسطيني مثل محمود درويش ودلالات في الشعر العبري. كما أشار الباحث أيضاً إلى دلالات رموز أخرى في شعره مثل حبقوق وإشعيا وأرميا والمزامير.

وأوضح الباحث في هذا الفصل أيضاً مدى تأثير سائر الشعراء الفلسطينيين بالعهد القديم، فقد تبين من خلال هذا الفصل اعتماد سمح القاسم في إحدى قصائده على بعض فقرات العهد القديم، فقد جاء في قصيدة «مراث»:

يا بني تنكرها الشمس فتكرهه
الربام

يا من تعمل من عبث الشر وتغير من
عبثه الأبيات

يا من ملأت «أرديته» الشرع خطايته

مضى فرح قلبه، صار قلبنا نوحاً

ومن الخليج إلى المحيط، من
المحيط إلى الخليج

كانوا يمدون الجنارة

وانتخابه المفصلة

وجاء في قصيدة «بيروت»:

ومن المحيط إلى الجحيم

من الجحيم إلى الخليج

ومن اليمن إلى اليمن إلى
الوسط

شاهدته شنفقة نقت

شاهدته شنفقة

بحبلى

واحد

من أهل سلوى عنى

وفي موضع آخر من هذا الفصل قارن
الباحث بين تجليات النفي وتقنيات الحزن
إلى الوطن في أشعار كل من درويش
وبيلاليك.

وكلى الأرض شنفقة له

ونحن - نحن الأقلية

لن نرى سبتاح

وقد نظم بيلاليك مثل هذه الأبيات في
أعقاب منجبة كيميخيف التي تعرض لها
اليهود في روسيا، وبالرغم من أن أشعار
بيلاليك عبرت في أحيان كثيرة عن فكر
الحركة الصهيونية، إلا أن هذا الأمر لم يحل
دون تسليق تشبيه الأرض بالمشقة إلى كثير
من أشعار محمود درويش فجاء في
إحدى قصائده:

كل عذع لمسته راحتى طار
سحابه

كل فم عطى فى أفنيتى صار
كلية

كل أرض أضناها سيرا

تدلى شنفقة

كما جاء في قصيدة «هذا خريفى»: كلى:

لا نرى، بل نلذذ إلى مرة...
ونستدل الغضا على شنفقة

وجاء في قصيدة «أحمد الزعتر»:

سقط إكليل رأسنا

ويل لنا لأننا قد أعطانا

ويوضح الباحث أن البيتين الأخيرين
مقتبسان بالنص من الإصحاح الخامس من
سفر مراثى أرميا ..

وإذا كان الباحث قد كشف لنا عن
تسلل العديد من الرموز اليهودية إلى شعر
محمود درويش، وأوضح لنا كيف وظف
الشاعر مثل هذه الرموز لخدمة قضيتيه فقد
تناول في الفصل الأخير من دراسته أثر
شعر بيلاليك في أعمال محمود درويش،
واعتمد الباحث في افتراضه هذا على ما
ذكره الشاعر في كتاب «ش» عن الوطن،
ويتضح من هذا الفصل أنه بالرغم من تباين
- إن لم يكن تناقض - أهداف التجربة
اليهودية التي عبر عنها بيلاليك لدى
الشتات مع طبيعة التجربة الفلسطينية، إلا
أن بعض الصور الفنية التي استخدمها
بيلاليك تسلت إلى شعر محمود درويش
خاصة تلك الصور التي عبر بيلاليك من
خلالها عن قسوة الإجماس بالاضطهاد،
فقد عبر بيلاليك (١٨٧٣ - ١٩٣٤) عن قسوة
الإجماس بالاضطهاد في قصيدة عن
المنجبة جاء بها:

جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ - ١٩٩٤)

رحيل السنديباد الذي لم يفن جذوره الفلسطينية



الفرق والحريق والفاجعة الجماعية» كما يعبر الراحل الكبير. إن كلا من الشاعر والروائي والرسام والناقد يمثل بعداً من أبعاد شخصية جبرا ويضئ جانباً من جوانب قلقه الإبداعي المتصل، وقد أحصى له الناقد فاروق عبدالقادر أكثر من خمسين كتاباً تتوزع على فنون الكتابة المختلفة من شعر ورواية ونقد وترجمة في شتى المجالات، خاصة النقد الحديث والفلسفة. ومن أهم هذه الكتب في مجال النقد: (فلسفة الفن) الكسندر إيسنر، (الأسطورة والرمز) لمجموعة مؤلفين، و(قلعة أكسل) لـ إدمون ويلسون، وأهمها في مجال الفلسفة: كتاب (ما قبل

جبرا نفسه يعترف بأن الأسطورة التي تكن في أعظم فن عند العرب، ألا وهو فن الشعر، هي في معظمها التي يوحى بها المسقبياد: «أسطورة الضرب في غمار المجهول والتجدد في اشق الصعاب والخلاص عن طريق

» أشعر أن الحياة لو لم يكن فيها متسع للجديد مما أريد أن أقوله، لما هُمُيَ إن هي أفلتت من يدي». هذا هو ما أفضى به فقيد الثقافة المربية: جبرا إبراهيم جبرا، قبل سنوات من رحيله في يوم الاثنين الثاني عشر من ديسمبر، وفي هذه العبارة الدالة تلمس جوهر رحلة الفقيد الكبير مع الفن والكتابة: من حيث هي رحلة زالت فيها الحدود بين الحياة والفن، حتى لقد أصبحت حياته هي فنه وفنه هو حياته، وأصبح الحلم والواقع وجهين لعملة واحدة في هذه الرحلة الصوفية التي كان السنديباد فيها هو الرمز الفاعل والوحي للتجدد.

ورمز السنديباد ليس غريباً ولا مقحماً في هذا السياق، فقد كان

الفلسفة) لـ هنري فرانكفورت وآخرين. أما أعماله الشعرية فقد نشر منها ثلاثة ديوانين هي (تموز في المدينة) عام ١٩٥٩، و(الدار الملقق) عام ١٩٦٤، و(لوعة الشمس) عام ١٩٧٩. وأما الروايات فأهمها (السفينة) عام ١٩٧٠ و(البحث عن وليد مسعود) عام ١٩٧٨ و(الغرف الأخرى) عام ١٩٨٦، وروايته التي اشترك مع فيها الروائي عبدالرحمن منيف تحت عنوان (عالم بلا خرائط) عام ١٩٨٢. هذا خلاف قصصه القصيرة ومقالاته النقدية العديدة التي صدر معظمها في كتب مثل: (الرحلة الثامنة) عام ١٩٦٧ و(ينابيع الرؤيا) عام ١٩٧٩ و(الفن والحلم والفعل) عام ١٩٨٦.

وهذا الإنتاج المتعدد في مجالات الكتابة والترجمة والإبداع الفني من خلال أكثر من فن أدبي، مضافا إليها فن الرسم، قد يفهم على أنه نوع من التشتت وعدم التركيز في فن معين، ولكن جبورا كان يفسر ذلك تفسيراً مقنعاً على أنه حركات متعددة لسيمفونيات متعددة، كل حركة من هذه الحركات تكمل السابقة وتؤدي إلى اللاحقة، وبهذا التفسير نستطيع أن نفهم قول جبورا بأنه كان من خلال هذا التعدد في الإنتاج إنما يسعى

إلى دمج المتناقضات وتحويل النشاز إلى تناغم عميق غامض، وهذا هو السر في الطابع الصوفي لتجربته الخصبة غير مسبوقة الإبداعية الطويلة منذ كان يعيش بجوار القدس في فلسطين، إلى أن أجبره الاحتلال الإسرائيلي عام ١٩٤٨ إلى الخروج مع من هاجروا من الفلسطينيين في ذلك الوقت، لكي يستقر في العراق، ثم يكتسب الجنسية العراقية.

غير أن جبورا لم ينس أبداً أنه فلسطيني، لا في مواقفه ولا كتاباته، يقول عنه الناقد العراقي ماجد السامرائي:

«... فهو بوصفه فلسطينياً، يكتسب من فلسطينية عمق الانتماء إلى الأرض والتاريخ، حتى لتصبح الذاكرة - ذاكرته هو - جذراً يمتد عميقاً في الأرض والتاريخ، مجابها النفي والاجتهادات. ولعل هذه هي المدلولات الأكبر وضوحاً في كتاباته».

ويعترف جبورا نفسه أنه كان يحس بذلك، وكثيراً ما كان يعبر عنه، فهو مثلاً يقول: «إن فلسطينيتي فعلها الدائم في خيالي. ولأريب في أن نوع الطفولة التي عشتها، وصلتها بالأرض.. صلتها بالأشجار والرياح.. صلتها بالأشواك والقرص.. صلتها بالزيتون والأعقاب.. صلتها بالجبال

البعيدة التي تراها تحيط بك أينما كنت أنت، في الجبل والأفلاك التي تراها أبعد منها... هذا كله لاشك في أنه ترك أثراً مستمراً للفعل في خيالي».

وليست فلسطين مجرد طبيعة وأرض، ولكنها كيان فاعل وزاد روحى مستمر كان يستمد منه جبورا طاقة متجددة، يقول: «أصبحت أرى كل شيء من خلال المنظور الفلسطيني، أو من خلال منظور التجربة الفيزيائية للطبيعة الفلسطينية. بكل ما يتصل بفلسطين من معانٍ، قد تكون، في البدء معاني الفضيلة والحب... معاني الآلام والصلب، ثم المعاني السياسية اللاحقة التي يعرفها كل فلسطيني... وبعد ذلك معاني المنفى الفلسطيني... فهذه كلها، سواء أردت أم لم ترد، عناصر تفعل فعلها الدائم في النفس، وفي الذاكرة.»

ولاشك في أن هذا الضخم من الفلسطيني لم يكن خاصاً بالكتاب الكبير الراحل جبورا إبراهيم جبورا وحده، فهو موجود وفاعل لدى كل الفلسطينيين المهاجرين في شتى المهاجر، وخير مثال على ذلك المفكر الفلسطيني/ الأمريكي الكبير: إدوارد سعيد.

هند الدمرلس

مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثامن عشر

البشعة. مع لغة سينمائية متقدمة جداً ومرفهة وواعية. في الوقت نفسه كان النهمان الأميركيان: نيكولاس كاج ومارشال سيسون من ضيوف المهرجان حيث عرضت بعض أفلامهما في قسم التكريم. واستكمالا لقائمة المكرمين - والتي تفقد معناها كلما تنمى - تم تكريم شادية وفريد شوقي والمنتج جمال النيشي والمخرج هزرى بركات ، ومن الجرم تكريم المخرج بيتر باسكو ومن إسبانيا المخرج خوسيه لويس جارسيا رمن (الولايات المتحدة سغى جرينولد وهو

وهكذا فإن دورة هذا العام كانت تمتج بالأفلام. حث قال البعض إن للمهرجان صارا. هو نفسه - مهرجان المهرجانات. ويكس العام الماضي. كان للمهرجان هذا العام موقفا إلى حد كبير في اختيار ضيوفه. فكان على رأسهم المخرج الأمريكي البدر أوليفر ستون الذى عرض فيلمه الجديد: قطة بالفطرة Natural Born Killers فى القمام وهو تحفة سينمائية مليئة بالدلالات ، يتميز بتكنيك عال لا يرقى إليه إلا الظليل من أمثال ستون: قهمل الصورة عنه أسر حتى فى مشاهد العنف

انتهت يوم ١٠ ديسمبر الماضى أيام الدورة الثامنة عشرة من مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الذى حمل هذه المرة مذاقا خاصاً، ربما يسبب كم الأفلام التى عُرضت فيه (أكثر من مائة وتسعين فيلما) سواء فى المسابقة الرسمية أو مسابقة نجيب محفوظ أو القسم الإسلامى أو مهرجان المهرجانات أو أفلام المكرمين أو قسم سينما المرأة أو (أضواء على ..) أو برنامج سينما (الشيكاتو أو السينما الأوروبية).

الفيلم الأوكرانى: الفانتازيا القاسية



الفيلم التركى: التعبان





قتلة بالظفرة - أمريكا



البحث عن زوج مرآتي - المغرب

حتى ترفه مشاعره، لكن الفتى يحب راعية صغيرة، وتنتقم منها الساحرة في النهاية بإعادة الفتاة طفلة صغيرة ونفى الشاب خارج مملكتها. والفيلم قطعة من الشعر الجميل شديد التكثيف وكان يستحق جائزة لكن مخرجته وكاتبة السيناريو شابة صغيرة وهذه هي تجربتها الأولى.

كذلك عُرض فيلم مجبري بعنوان (ضباب) وأثار عييداً من التساؤلات خاصة أنه غامض قليلاً، ولكنه أثار الإعجاب كذلك لأنه كمعظم الأفلام المصرية - بل وأفلام أوروبا الشرقية بوجه عام - يتميز بمستوى جمالي عالٍ للغاية (الصورة، الإضاءة، للموسيقى) تسيطر على أجواء الفيلم وتمتعه بعداً حميمياً خاصة وأن الفيلم في أغلب مراحله مواجهة لأبطال مع نضائهم اللبية بالمعاناة والمرارة.

الفكرة والمعالجة إلا أن مخرجه أبدع عملاً ناعماً بهميلاً وتضافرت عناصر الفيلم لإنتاجه من الأبطال إلى الموسيقى والصورة الضخامية والتي تجعل الفيلم شديد الخصوصية ولكن لاشك في أن أجمل هذه العناصر هو المونتاج الذي كان يستحق جائزة على نكاته ورقته واستخدامه لتقنيات - مثل الحركة البطيئة - جعلت الفيلم يسر للمشاهدين وينقلهم إلى عوالم الأبطال الداخلية.

كذلك نال الفيلم الأكراني «الفانتازيا القاسية» وهو العمل الأول لمخرجه إيلينا ديميتريكو إعجاب النقاد وهو فيلم مدته خمسون دقيقة يدور في إطار فانتازي حول ساحرة تخطف شاباً فتت بعلمه ولكنها لا تريد أن تستخدم السحر ليعبها بل تستخدم الطبيعة لتغيرها وتزيدها جمالاً

منتج، وكاتب السيناريو الأذربيجاني رستم إبراهيم بيكوف والمخرج الفرنسي باتريس ليكونت والمنتج الفرنسي دانييل توكسان وبلانتييه والمخرج الإنجليزي مايكل ويغر والمنتج الأمريكي الأشهر إيريك بيسكو، وهو كذلك رئيس لجنة التقييم الدولية للمهرجان. وعُرض لجميع المخرجين - عدا المصريين - عدد من أفلامهم الشهيرة.

من أفلام المسابقة الرسمية

ومن أفلام المسابقة الرسمية آثار عدد من الأفلام الإعجاب أو العشة، فهناك عروض حازت القبول القوي بشدة وأخرى أثارت التساؤلات. من عروض النوع الأول الفيلم البولندي مصيف الحب الذي تصور أحداثه في الريف حيث شاب يحب فتاتين - ورغم أن الفيلم تقليدي من حيث



ليلي علوى - هشام سليم قليل من الحب كثير من العنف



نور الشريف - ليلة ساخنة الفيلم الفائز بجائزة الهرم الذهبى

العرض أفسدت النسخ التي عرضت فيها، وحدث هذا لعرض مثل (ياريت) وهو فيلم مغربى يشارك فى مسابقة **فجيب محفوظ** وقد اضطر مخرجه إلى الانسحاب بعد بداية الفيلم بقليل بسبب سوء العرض، إذ لم يكن هناك صوت ولا صورة، ويحدث هذا فى الوقت الذى تعرض فيه أفلام فى قاعة المؤتمرات لا تدخل فى أى مسابقة أو تكريم أو أى قسم خاص، مثل الفيلم الإنجليزي الردى، (علاقة حميمة مع غريب) وذلك هو بالفسطاط ما حدث للفيلم اللبناني «أن الأوان» والفيلم المغربى «البحث عن زوج امرأتى» وحتى الفيلم التونسى الرائع «صمت القصور» لم يتم عرضه فى قاعة المؤتمرات رغم أنه حصد عدداً من الجوائز الهامة لدى عرضه فى مهرجانات عالمية .

مستويات الرؤية وعدم وجود ما يسمى بظ الأحداث فالأحداث دائرية ولا يوجد للفيلم بداية ووسط ونهاية ولا توجد موعظة من الفيلم أو رسالة يقولها المخرج لأحد؛ ويعتمد الفيلم على تكتيك مميز: صورة باهرة، وعدة قراءات لكل جملة سينمائية .

مهزلة الأفلام العربية :

رغم كون المهرجان مصرياً، إلا أنه لا يولى السينما العربية أى اهتمام ، اللهم إلا العروض التى حصلت على جوائز فى مهرجانات عالمية كالفيلم الجزائري الرائع . «باب الواد العمومة» وفيما عدا ذلك لم يكن هناك أى احتفاء بالسينما العربية، فقد عرضت كل الأفلام العربية فى سينما أودين وليس فى قاعة المؤتمرات رغم أن أودين ليست مجهزة وليس فيها إمكانات العرض من الأصل، حتى أن ماكينات

وربما كان للفضة معنى آخر فى فيلم «قصة نصيبان» للمخرج التركى الشاب كاتليج **الفاغان** وهذا هو فيلمه الروائى الأول. ولا يسعنا للتأليل على مدى أهمية الفيلم من الإشارة إلى أنه عُقدت عنه ندوتان فى يومين متتاليين واضطر النقاد إلى استكمال الندوة فى اليوم التالى وحاول كل منهم أن يجد للفيلم مرجعية ما، فقال البعض أن **الفاغان** تشبه قصة الغزو الأمريكى للثقافة التركية، وآخرون أرجعوا أسلوب الفيلم لكن **الفاغان** كاتب مسرحى أصلاً، وفئة ثالثة رأت أن أسلوب المخرج الغرائبى يعود إلى الثقافة الإسلامية القائمة على الدوائر (القمر - للعمارة - التاريخ)، وهذا كله يشير إلى أننا أمام عمل قال المخرج نفسه إنه غير تقليدى، وقد أراد منه أن يتكرر لغة سينمائية خاصة به - بغض النظر عن اسمها - تقوم على تصدد



سارق الفرح - لوسي - ماجد المصري



البحر يبيضك لي - للمخرج محمد القليوبي

حول لا شيء، مثل تالق الأبطال وميكرية المخرج وروعة الفيلم، وهي بالطبع إن دلت على شيء، فإننا نمل على زيف واقع السينما المصرية ومدى سطحية العاملين بها، ويضرب ذلك على كثير من النقاد الذين صارت صداقاتهم بأهل الفن تمنعهم من أداء واجبهم في النهوض بالسينما من ازمتها عن طريق النقد الجاد المستل.

فانتازيا الجوائز القاسية :

ورغم أن المهرجان عرض عدداً من أجمل الأفلام العالمية التي أنتجت في الفترة الأخيرة (أمابيس - غرفة تطل على منظر - بقايا النهار - منزل الأرواح فيلاندليا - الملك مارجو - جرمينال - الهند الصينية) إلا أن أفلام للمسابقة الرسمية أتت في معظمها دون المستوى المتوقع فيما عدا استقطابات قليلة نابعة من الصدفة البهجة لإنها أفلام

على الجانب الآخر عرض المهرجان كل الأفلام المصرية في قاعة المؤتمرات وكذلك فيلم «كش ماته» الفرنسي لأنه بطولة **شريهان وجميل راتب** ! ومع ذلك شهد عرض الأفلام المصرية أيضاً مهزلة من نوع آخر يتمثل في الزحام الشديد وتأخير عرض الفيلم بسوء الصوت (من) منخفض إلى مرتفع) وفي النهاية اكتملت المهزلة عند عرض فيلم «كش ماته» بحدوث عطل في آلة العرض، مع عدم التمكن من إصلاحه. ومن ثم عُرض الفيلم متأخراً يصحبه اعتذار من الأبطال والمخرج بأن المشاهدين لن يروا شيئاً وأن يسمعوا شيئاً ولكن برجاء أن يعجبهم الفيلم !

أما آخر مهازل عروض الأفلام المصرية فهي الفئوات التي كانت تلى الأفلام، فهذه الفئات كانت مثلاً للمجاسلات التي تكرر

واستمرت المهزلة في ندوات الأفلام العربية التي شهدت إهمالاً بالغا، فكان يخص لكل ندوة نصف ساعة فقط ويتم استعلاء المخرج ثم تلقى الندوة أو تعقد بعد موعدها بصامات، ويكون الحضور قليلاً جداً - بسبب أن معظم الحضور لم يروا الفيلم - وأغلبهم يجهلون المخرج أو يتعاملون على أنفسهم لعدم إخراج إدارة المهرجان. والمحصلة ندوة من فيلم لم يره أحد، وأغلب الحاضرين من الصحفيين وأيس النقاد. وعن الصحفيين حدث ولا حرج، فقد كان لهم دور بارز في إفساد معظم ندوات الأفلام باسماتهم المسخيفة وتعليقاتهم التي تظهر جهلاً يمسنون عليه بلن السينما، ويمشقون في الوقت نفسه حنكاً بالغة أدت إلى ضيق عدد من المخرجين بالندوات.

أولى بالنسبة لمخرجيها ، مثلا الغانتازيا القاسمية للأوكرانية الشابة **إيلينا ديبانتيكو** وقصة ثمان لتتركى **كانيليج** **أشامسان** بل وحتى الفيلم **الافضل** فى المهرجان، **كله كولونيل شابير** ومخرجه **مسعود شهير** فى فرنسا، ولكن هذه فى تجربة الإخراج الأولى له، وهو **(إيسف أنجيلو)**

وهكذا فإن أفلاما عدة فى المسابقة لم تكن على المستوى الكافى للدخول أصلاً ضمن المسابقة وينطبق هذا الكلام كذلك على الفيلم **للمصرى** الذى حصد وباللعب . جازتيرين هامتير فى المهرجان وهو فيلم

«ليلة مساخنة» بطولة **ليلية ونور الشريف** وإخراج **عاطف الطيب**

فقد كان هذا الفيلم هو أفضل الأفلام العربية المعروضة فى المهرجان من حيث المستوى . قصة عادية تكاد تكون - سقيمة وهى مكورة منات المرات عن سائق تاكسى يلتقى ليلة رأس السنة بفتاة عاهرة - عاملة نظافة فى الأساس - مع طائرات ومعارك شوارع، من خلال قصة حب تتسج خيوطها بساذجة فى حدوة غير مبررة وغير متماسكة درامياً . فالصورة بليدة والمعالجة الفنية تقليدية

ومتهافنة، كان أنوات **عاطف الطيب** صمدت ، ومع ذلك يحصل الفيلم على جائزة التحكيم الخاصة (الهرم الفضى) **ونور الشريف** ، فى أسوأ أنواره - منفعل وسطحي ولا يكاد يقترب من الشخصية ،

ومع ذلك يحصل الفيلم على جائزة أحسن ممثل ١ ربما لأن الجائزة كان يجب أن تغيب لمثل مصرى ولم يكن يناسب **نور الشريف** سوى **محمود حميدة** و**ماجد المصرى** ويتجاهل المهرجان **جيران ديبارديو** بطل فيلم (كولونيل شابير) الذى أدى دوره بذكاء وبراعة كبيرين ووصل فى هذا الفيلم لقمة النضوج والجمال فى الأداء، وربما قال البعض إن **ديبارديو** ممثل كبير ولا مجال للمقارنة، ولو كان ذلك صحيحاً فلماذا أعطت اللجنة جائزة خاصة للفنان الراحل **واؤول جوليا** عن دوره فى فيلم (موسم الحرق) ؟

كذلك حصلت **ليلى علوى** على جائزة أحسن ممثلة عن دورها فى فيلم (قليل من الحب كثير من العنف) ورغم أنها أدت الدور - المركب - بثقة، إلا أن أخريات كن يستأملن الجائزة قبلها: مثلاً **فاسانى أودانست** المتمكنة، بطة فيلم (كولونيل شابير) و**جيمينا ديفيس** بطة فيلم (إنجى) و**لويى** بطة فيلم (سارق الفرح) التى كانت انفعالاتها وملابسها معبرة وصانقة إلى درجة كبيرة. ومع ذلك فإن فيلم (كولونيل شابير) فاز بما استحق، عندما حصل على الهرم الذهبى (أفضل فيلم) وهى الجائزة الكبرى فى المهرجان، وحصل مخرجه **إيف أنجيلو** على جائزة أفضل مخرج.

من ناحية أخرى كان خروج الفيلم المصرى (سارق الفرح) - وهو - فى رأى معظم النقاد - أجمل فيلم مصرى فى المسابقة . بدون حائزة واحدة مخيب للآمال، فقد توقع الكثيرون أن يحصل على الأقل على جائزة خاصة (الفيلم مكتمل العناصر، وهو من تصوير طارق القيسانى ويكبر وملابس - انسى أبو سيف وموسيقى - راجح داود وإخراج داود عبد البستار) وهو فى النهاية تجربة شديدة الغنى بدأ من اختيار موقع التصوير وانتهاءً بكلمات **داود عبد السيد** التى ألقاها راجح داود - فى أول تجربة - يتف فيها لتحين الكلام العادى

وقد غابت عن المهرجان جوائز مثل أفضل ممثل ثان وأفضل ممثلة ثانية وأفضل موسيقى إلخ ولا فكيف تخرج **عيلة كامل** بدون حائزة عن دورها الرائع فى (سارق الفرح) ؟ حيث أدت دور العاهرة بتمكن وجمال عزيزين على سواها، وقدمته بروح جديدة تستحق عنها على الأقل جائزة خاصة، كذلك . كان **راجح داود** يستحق حائزة خاصة ، عن موسيقاه الحميلة فى فيلمين من أفلام المهرجان.

أما فى مسابقة **نجيب محفوظ** لأفضل عمل «أول» يدعو إلى الإنسانية النبيلة، فقد حصل عليها الفيلم الفرنسى (بعيداً عن الهمج) وتسلم الجائزة متجبه **ميشيل رابى جافراس** دلاً من المخرجة

التي لم تتمكن من الجيء وفي كلمته قال جافراس إنه يحبى المخرج اللبناني الراحل مارون بغدادى وأنه سعد بالعمل معه وحنن لوفاته ولا شك في أن مثل هذه الكلمة تشير إلى مدى إعمال المهرجان الاحتفاء باسم مارون بغدادى أو على الأقل عرض الأعلام بدلا من أى من المخرجين المجرىين أو الإنجليز أو الإسيان الذين كرمهم المهرجان بدون داع، بدليل أن مهرجانات دولية كبيرة كرمته وعرضت أفلام تمية لفنان مبدع كان موته فاجمة لكل محبى السينما فى العالم

وفى المسابقة نفسها حصل فيلم (البصر يوضحك ليه) المصرى على جائزة خاصة لدعوته إلى الحرية الإنسانية، والفيلم يدور حول موظف عادى يعيش حياته برتابة ولكنه فجأة يثور على أصدقائه وعلى زوجته وعلى عمله ويترك كل شىء ويهيم على وجهه بدون هدف - فقط لكي ينطلق ويخسر من القالب الذى وضع نفسه فيه ولم يتمكن من تخطيه. والفيلم رغم بساطته إلا أن مغزاه عميق وجميل، على الرغم من بعض الهنات الفنية التى وقع فيها المخرج. وربما أمكننا أن نقول أن فيلما آخر مثل (قليل من الحب - كثير من العنف) كان يمكن أن يكون أجمل بكثير لولا أن مشاكل فانتازيا الميهي تتجاوز حدود التكتيك الذى كان

ضعيفا جدا، رغم أن فكرة الفيلم تستلزم استعدادا خاصا فى المونتاج والتصوير والديكور. كذلك ألفت زمام الموقف من يد الميهي فى أكثر من مشهد خاصة تلك للمشاهد التى كان يترك فيها الممثلين يخرجون عن النص، وكذلك الأغنية التى أفقدت الفيلم آخر ما كان يمكن أن يربطه بالإبداع، وأخيرا مشهد النهاية الفج المباشر، والقسم على السياق الدرامى للفيلم.

مطبوعات المهرجان:

ربما كانت فكرة إصدار مطبوعات للمهرجان - أو تراكب المهرجان - من أفضل الأفكار التى نفذت. فكانت أولاً حلقات البحث بشأن السينما، وألتي أعدها كوكبة من أفضل نقاد وباحثى السينما فى مصر والوطن العربى: تجميعاً مقارناً لتاريخ السينما العربية الصامتة والناطقة. فى الدول العربية، كذلك سميرت خسمن مطبوعات المهرجان ثلاثة كتب، الأول: أبيض وأسود للنقاد على أبو حمادى حول ثلاثة من أهم الأفلام فى تاريخ السينما المصرية بدءاً من (عثمان وعلى) لتتوجع عزراحي فى سنة ٢٩ وانتهاء بـ (شئ من الخوف) لحسين كمال سنة ٦٩، أما الكتاب الثانى فهو كتاب (اتجاهات سينمائية) للنقاد احمد والت بهجت، ويضم مجموعة من

الدراسات التى تركز على بعض الاتجاهات والطوائف فى السينما الأمريكية والمالية وانعكاسها على الأفلام المصرية والعربية، وفى دراسات تمزج بين التاريخ والنقد وتركز كذلك على السينما العالمية الأكثر حداثة من وجهة نظر عربية خاصة.

والكتاب الثالث هو (السينما وقليل من السياسة) للنقاد الصحفي طارق الشناوى، ويتناول الفيلم السياسى فى مصر منذ نشأة فن السينما وتطور هذا الفيلم واتجاهاته وموقف السلطة منه، ولكن مشكلة الكتاب الوحيدة أنه مجرد عمل صحفى

وفى النهاية، ربما حفل مهرجان القاهرة لهذا العام بالأخطاء - المقصودة وغير المقصودة - ولكن لا يسعنا إلا أن نغفر له كل أخطائه بسبب الموقف المشرف لسعد الدين وهبة برفضه مشاركة إسرائيل فى المهرجان استمراءاً للمقاطعة، وإعلانه فى حفل الختام عن أن للمهرجان موقفاً، ربما تجسد أكثر فى اختيار فيلم الانتحار (الطريق إلى إيلات) أو كما جاء فى كلمته الضخامية "نحن مع السلام لا دعوى السلام، مع الحقيقة لا التلويح بها".

هالة لطفى

بانوراما ملتقى المسرح العربى بالقاهرة

يقوم العرض على حكاية شعبية مع شليط الضو، على الاغتراب والحري وراء المظاهر والانتكال على البغير وخاصة الغرب فى طعسانا ومليسنا، بل تطرق النص إلى التناحر داخل القوى السياسية الفلسطينية على إبريق الزيت الذى يرمز للفنور، لهذا بدت المسائل أكواما فوق أكوام من الأفكار الاخلاقية وأبتعدت المسرحية عن الحكاية الأصلية وأبتعدت أيضا عن الباء المسرحى الحقيقى.

الأول : المسرحية **الوزير سالم**، تأليف **غنام غنام**، إخراج **محمد الضمور**. قدمت الأردن عرضها المسرحى الجذاب (الوزير سالم) على امتداد أكثر من ساعة بقاعة مسرح الشباب، ورغم جلوسنا على الأرض طوال تلك المدة، فإن البهجة والحيوية والتعبير وخيال المخرج جعل المكان الدائرى حركة لا تنقطع وجعل كل الممثلين والممثلات واللحنين والمطربين والعازفين، جعلهم كلهم مشاركين فى العرض من أوله إلى آخره

رغم هذا الصهد الجسيم، ألبهج والتجاع الجماهيرى الذى تحقق لهذا العرض أكثر من كل العروض المنافسة ؛ إلا أن المخرج والمؤلف اكتشفيا بالتقديم الساخر للحكاية دون تفسير أو إحاطة بمرمى.

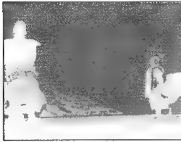
أعطى لعرضه مساحة من التنوع والحيوية، ينقصها أن عبد الرحمن الشافعى حبس التفسير العصرى داخل نغمه وائر السلامة السياسية وحرم نفسه وعرضه من إمكانية هائلة يحملها النص لإضاءة حالة العرب اليوم، أكثر من أى وقت مضى و برغم الجهد الضخم فإن الطموح الفنى والتنوع وتفسيرية المكان المسرحى [السينوغرافيا] لم تستوف حقا فى المعالجة وقد تلوحت مجموعة المشخصين ، وتجلي الفنان القدير حمدي غيث الذى يستحق بكل جدارة لقب [ملك المسرح]

فلسطين : مسرحية إبريق الزيت، تكليف **جهاد سعيد** ، إخراج : **سعيد البيطار**. بتواضع شديد وعلى الفطرة قدمت فرقة كتعان المسرحية مسرحية [إبريق الزيت] داخل المسابقة ورغم أن كل ما يأتى من فلسطين ومن سيرتها العطرة يحظى بالقيائد والاحتراف، إلا أن هذا العرض المسرحى، رغم حسن نواياه ، يعتبر أقل العروض الفلسطينية التى عرضت بالقاهرة ، باستثناء الفنان **محمد حسين أبوكرش** الذى تحمل العبء الأكبر وحده فى دور (أبو النضر) وهذا الفنان المتمكن نفسه قضى سنوات طويلة فى سجون إسرائيل

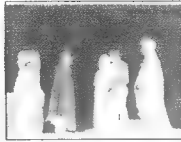
فى إطار خال من البهجة ثم افتتاح الملتقى العلمى الأول لعروض المسرح العربى، وكنت أقترب بتواضع أن يكن هذا الملتقى فى مدينة الإسكندرية شتاءً حيث المسارح كثيرة و خالية. بذلك يكون هناك تنويع وتخليص للعاصمة من انشغالها التى تنوء بها وربما يمتدع بذلك المهرجان عن العراك وتفسم الذات وتطلب المصالح الوظيفية على المصلحة العامة

ثم الافتتاح الفاتر بعد الكلمات، حيث تحملت مسرحية [بلبة بنى هلال] مفية ذلك البشور. والعرض المسرحى من تأليف الكاتب **يسرى الجندي** وإخراج **عبد الرحمن الشافعى**، وهو أحد العرضين اللذين يمثلان مصر فى المسابقة الرسمية قدمت هذه المسرحية منذ أكثر من سبعة عشر عاما وأخرجها **سمير العصفوري** فى مسرح الطليعة ، وكان العرض يمثل لحظة رائدة فى وقته. ومنذ سنوات أخرج **عبد الرحمن الشافعى** على مسرح وكالة الغوى وقدم النص مراراً فى الجامعات والثقافة الجماهيرية.

وقد بذل **عبد الرحمن الشافعى** جهداً كبيراً فى إخراجها لهذا العمل وخرج عن مألوف مفرداته الإخراجية لأول مرة مما



كتاب النساء، تونس



معروض للهوى، الجزائر



أبريق الزيت فلسطين

وأهمس لأحد أفراد الوفد الإماراتي :
لا يا صديقي إن لهجة الجزائر أكثر عبورية
ومع ذلك وصلت إلى الجميع وأضحكتهم
والجمعتهم وذلك بفضل التمثيل الجيد
والإخراج الملتقن والإطار الأخاذ... كل ذلك
جعلنا نتابع بشغف.

لبنان : مسرحية مذكرات أيوب ، كتابة
إلياس لحود ، إخراج روجيه عساف.
هذا العرض هو أكثر العروض جماهيرية
وأبرزهم تقنية ، بإخراج رائع وتمثيل جميل
ومتابعة هائلة امتلات مقاعد المسرح القوي
وتفاعل الجمهور مع العرض الذي يقدم
يوميات الحرب في بيروت. ويرغم سخونة
العرض واحداً من الجمهور.. إلا أنه للأسف
خارج نطاق التقييم ، لأن المصروح في شعار
المهرجان هو التراث وليس التاريخ، ولا
أذكر كيف فات ذلك على روجيه عساف
وعنى المستقلين ليضيع جهد هذا العرض
الجميل الذي أسي الجراح وذكر بمرحلة
مقات وحتر مما هو أت.

عباس أحمد

أرقى الأعمال التي شاهدتها إلى الآن حيث
تتكامل فيه كل العناصر وتتصافر فيه كل
الإمكانات ليصبح عرضاً محترفاً بمعنى
الكلمة. إلا أن العرض انحرف عن الهدف
الرئيسي الذي جاء من أجله وهو شعاع
(التراث) الذي دارت حوله كافة العروض،
انحرف العرض عن الشعاع الرئيسي وولج
إلى العلاقة بين الرجل والمرأة، وبذلك ضاع
الجهد الفني المبذول بعيداً عن الهدف
أقول هذا لأن عز الدين المكنسي
استرسل في تفسير العالم وكوارثه على أن
الرجل هو سميها، وكذلك استرسل معه
المخرج أيضاً وعزّلت الفرقة كلها على
النسبة نفسها برغم الاتفاق في كل شيء .

الجزائر - مسرحية معروض
لهوى، تأليف وإخراج محمد بخيتي
وهي مسرحية تعرف طريقها إلى المهرجان
بكل دقة، فقد دخلت إلى التراث عبر أكثر
من محور ومزجت بين قيس وليلي ومهرج
الماغوط ودون كيشوت بكل هذه الخصوصية
وخفة الظل وكسروا حواجز اللهجة الجزائرية
المشوية أحياناً بلغاف فرنسية.

وتقتصر المساحة عن ذكر المجهدين من
المثاليين والممثلات فقد أبدع الجميع دون
استثناء.

نعي : مسرحية قبر الولي، تأليف وإخراج
جمال مطر. وكان عصبياً أن تقتضى أكثر
من ساعة ونصف وأنت لا تعرف ماذا يدور
أو لماذا يدور ولماذا أنت هذه الفرقة التي لا
تنقصها الإمكانات أو الخبرة أو التقنية.
ومع ذلك جاء عرضها هزيلاً فقيراً بدائياً لا
يحمل أي جمال أو خيال يذكرنا بأن ما
يدور على المسرح مسرح فعلاً
وقد تكون الفكرة جيدة لو اتبعت لها
معالجة جيدة ، وهي فكرة التلبس باسم
الأولياء وإخضاع المجاهدين للإبتزاز، وحيث
يموت حمار أحد العامة فيذلقه ويجعل له
قبرا يذخ به الناس .

تونس: مسرحية «كتاب النساء» ،
تأليف. عز الدين المكنسي ، إخراج: حمادي
المسري. قدمت فرقة دار سندباد مسرحي
[كتاب النساء]، وهي للكاتبة الكبيرة عز
الدين المكنسي الذي أصبح كاتباً عربياً رائع
الصيت ورغم أن هذا العمل يعتبر من

صبرى حافظ

«بيرجنت»

ملحمة من ضوء، ولغة إخراجية جديدة

الغربي وفتح أفاق تجريبية
خصبة أمامه. وما هو المخرج
الياباني المسرحي الموهوب
يوكيو نيناجاوا Yukio
Ninagawa يقلب المسيرة، ويعيد
اكتشاف استراتيجيات العرض
المسرحي الغربي بروح يابانية
قادرة على الإبداع الخلاق داخل
مفردات اللغة المسرحية الغربية
نفسها، وبدون إخضاعها
لمواضعات المسرح الياباني
نفسه، صحيح أن روح المسرح
الياباني الإيقاعية التي تتعامل
مع الخيال الخلاق وتجمعه
واحدا من عناصر الرؤية



هنريك إبسن

إذا كانت عبقرية المسرح
الياباني بأنماطه المسرحية
المتنوعة قد طرحت على المسرح
الغربي مفردات لغة درامية
جديدة، ومنطلقات متفردة في
العروض المسرحي، ومنظورا
جديدا للتعامل مع الممثل والنص
والفضاء المسرحي، فإن الزواج
بين هذه الرؤية الدرامية اليابانية
والمسرح الغربي الذي يعود إلى
هذا القرن، وإلى جهود عدد من
كبار مخرجي المسرح الغربي
من مير هول وحتي انتونين
أرتو وبرتولد بريخت، قد
أسهم بلا شك في إثراء المسرح

الإخراجية نفسها لا تزال سارية في العمل، ولكن صحيح أيضا أن المخرج قد حاول أن يتجنب في العرض المسرحي أي إحالات مباشرة إلى مواضع المسرح الياباني أو أساليبه العرضية المعروفة. وعمد إلى تمرير استراتيجيات المسرح الغربي من خلال روح المسرح الياباني العميقة دون مفرداته السطحية، وإخضاع المفردات الغربية ذاتها إلى قواعد اللغة الإخراجية اليابانية، بانضباطها وتساقطها الدقيق الخارق، وبجمالياتها التي تعتمد على درجة عالية من الاتساق والهارمونية، وبوضوح مفرداتها الناصع، وبفكرها المنطقي المنظم الذي يخضع جماليات العرض لنوع من الدقة الحسابية الصارمة، وبتمييزها المرفف بين الأنماط الدرامية المختلفة التي تفصل بين طقسيات النوه Noh العريقة بإيجاءاتها الدينية المقدسة، ومسرحيات الكواكا Kowka بموضوعاتها الجادة وجلالها المهيبة، وميلودرامات الكابوكي Kabuki العاطفية بإيقاعاتها السريعة، ومسلاهي الكيوجين Kyogen

الهزلية الخفيفة الصاخبة، وتمثيلات البونراكو Bunraku التي تعتمد على الدمى والعرائس بفواصل حادة تتخلل معها روابط وثيقة بين أشكال الفرجة المسرحية المختلفة وصيغ المضامين والرؤى الفكرية المتنوعة، بالمعنى الذي يجعل الشكل وجها من وجوه المضمون التي يستحيل فصلها عنه.

هذا الجانب المهم الذي يفترض الجدل الدائم بين الشكل والمضمون، وهي أهمية تشكلات المضمون في بلورة رؤاه، وضرورة الوعي بدور مستوى الشكل في التأثير على طبيعة المضمون هو الذي يكسب عرض نينجا جوا الذي أتيتحت لى فرصة مشاهدته مؤخرًا أهميته الكبيرة لأنه استطاع أن يبلور مفردات لغة مسرحية عصرية متفردة بإخراجه المتميز الذي يزاوج فيه بين خيال الشرق المتقد الجامع الذي لا يعرف الحدود أو السدود، وبين رؤى المسرح الغربي الرصينة في أكثر تجلياتها عمقا وفلسفية. وما العرض المدهش الجديد الذي قدمه على مسرح فرقة شكسبير الملكة في «الباريكان» لرائعة هفريك

إيسن الصعبة (بيرجنت Peer Gynt) التي تستعصى على اعنى المخرجين إلا إضافة جدية لعرضه العبقري التي يولد بها مكانته كصاود من أبرز المخرجين المعاصرين، ومن أكثرهم قدرة على بلورة لغته الإخراجية المتفردة. والواقع أنني كنت قد قرأت الكثير عن عبقرية نينجا جوا الإخراجية، وعن لغته المشهدية التي يعيد عبرها خلق العمل المسرحي من جديد دون أن يغير كلمة فيه. لكن ليس من رأي كمن سمع كما يقولون، وخاصة إذا كانت الرؤية هي مفتاح هذه اللغة الإخراجية المدهشة، لأن لغة هذا المخرج المسرحي، وفي هذا العمل بالذات، لغة من ضوء في المحل الأول، لا تستطيع الكلمات نقلها، اللهم إلا صورة بأهتة لها، وإذا بهت الضوء ضاع ألقه الساحر. فهي لغة تلعب فيها الإضاءة المسرحية بكل تنوعاتها من حيث شدة الإضاءة التي تستخدم كل درجات الضوء من البهر الذي يعيش، إلى الدامس الذي لا تكاد تتبين فيه الخيط الأسود من الخيط الأبيض، مرورًا بالضوء الساطع والنور المؤتلق والبلجة الخافتة والغلبة الخافية وحتى

الغسق المنطقي؛ ومن حيث اللون الذي يستخدم كل درجات الطيف الضوئية الطبيعية وضئى ألوان الأشعة الصناعية: ومن حيث تشكيلات الإضاءة الأثرية فى الفراغ من اندياحها فيه إلى انبثاقها عنه، وحتى تمايز حزم أشعتها جميعا ولونا وتقاطع هذه الحزم وتداخلها لتسمم فى إعادة تشكيل الفراغ وتفسير تصورها له من خلال تجريدات الضوء المدهشة التى تحيل الفضاء المسرحى كله، لا الضئبة وحدها. كما هى العادة فى أغلب العروض، إلى كائن عضوى متكامل مترعر بالحيوية والحركة، محكوم بالتوازن الحساس الدقيق بين التجسيد والتجريد من خلال استخدامات الضوء غير المسبوبة.

وقد بدا المخرج فى لفت انظار مشاهديه إلى أهمية عنصر الضوء فى عمله منذ المشهد الاستهلالي الأول، بل وحسنى قبل المشهد الاستهلالي ذاك، حيث جعل الستارة التى تفصل المسرح عن المشاهدين مزيجا من القماش الشفاف والضوء الذى تتشكل به تصاوير وتهاويل على الشاشة/ الستارة التى تخفى بقدر ما تبين أو تخفى بقدر ما

تخفى، لها دورها ودلالاتها فى صياغة عالم العمل المسرحى كله، وما أن فتحت الشاشة - الستارة فى المشهد الاستهلالي، حتى يتأكد لنا دور الضوء المثير ذاك. لأن هذا المشهد (وهو مشهد صامت لا كلام فيه، يلعب فى العرض دور الإطار الذى يؤطر به للمخرج العمل كله، إنه سيمود إليه فى نهاية العرض ليقفل به الدائرة التى افتتحها به، وليكمل بهذا دورة الإطار) يقدم لنا مجموعة من الأضواء المتحركة بسرعة فائقة والتى نجدها فى قاعات الرقص «الديسكو» وفى باحات الألعاب الإلكترونية، أو فى ملاهى لاس فيجاس بإيقاعات حركاتها الضوئية المجنونة فى محاولة لتأطير العمل كله بإطار معاصر يؤكد به المخرج أن قضية العمل المسرحى الذى كتب عام ١٨٦٦ لا تزال هى قضية اللحظة الحضارية الراهنة التى نعيشها فى حاضرتنا المتخم بالألعاب الإلكترونية وتهاويل أضواء الديسكو الصاخبة، ويتضافر هذا التأطير الضوئى مع التأطير المشهدى للعمل الذى أحال المسرح إلى مكعب هائل جدرانه كلها مصنوعة من الدوائر الإلكترونية المعقدة التى تجدها فى داخل

التلفزيونات الترانسسود الحديثة أو فى حوائط أجهزة الكمبيوتر الضخمة. وهى جدران يبلغ ارتفاعها عشرة أمتار تقريبا وتمتد حتى عمق المسرح وتغطى جوانبه الثلاثة كلها ما عدا الحائط الهمى الرابع، وقد كان لهذا التصميم المشهدى تأثير كبير لأنه أحال العمل المسرحى كله إلى عمل يدور فى قلب واحد من أجهزة الحاضر الإلكترونية الضخمة من ناحية، كما جسد درجة عالية من التوتر بين المشهد الضخم الريحى، والإنسان الضئيل الذى يربك أن يكون مضيقا فى هذا الفضاء الشاسع، ولكنه لا يضع فيه أبدا.

والواقع أن هذا التأويل المشهدى للمسرحية كان على درجة عالية من التوفيق، ويوشك أن يكون هو السر فى نجاح العرض الهائل. فالعرض الذى انفق عليه ببذخ لا يعرف التقدير، وأسهمت فى توفير ميزانيته الضخمة ثلاث دول هى الترويج التى كان النص لكاتبها الأشهر، واليابان التى كان الإخراج لابنها المسرحى اللؤلئى، وبريطانيا التى أخرج العمل بلغتها وبممثلها؛ يتسم بقدر كبير من الثراء الفنى والمادى معا. كما أن الستارة - الشاشة التى افتتح

بها المشهد سرعان ما استحالت إلى أداة في تخيير المشاهد والتعبير عن الحركة في الجغرافيا، والمسرحية مليئة بالحركة في الجغرافيا بين النرويج والولايات المتحدة والمغرب وأفريقيا ومصر، وغيرها من المناطق التي تحيل المسرحية إلى نوع من العمل الملحمي الذي يتحرك في التاريخ بنفس درجة تحركه في الجغرافيا. فالمسرحية مترعة بالحركة إلى حد كبير ومثقلة بالفانتازيا والشعر، فقد كانت آخر مسرحيات إيسن الشعرية. فقد كتب إيسن هذه المسرحية في إيطاليا وهو يعاني من الفقر المدقع في عام ١٨٦٦ وأكملها في خريف ١٨٦٧ وظهرت في كتاب قبل عيد الميلاد من نفس العام. وهاجمها الناقد الدنمركي الشهير كليمنس بيترسن زاعماً أنها خالية من الشعر، وهذا ما أثار إيسن ونفذه إلى الكتابة إلى صديقه الكاتب النرويجي الكبير بيرنسون شاكيا: «إن مسرحيتي شعر حقا، وإن لم يتصور القراء أنها كذلك الآن، فستصبح شعرا في المستقبل، سيتغير بفضلها مفهوم الشعر في بلادنا». وقد

كان إيسن على حق في نبوءته تلك، لأن مفهوم الشعر الذي تنبأ به هو «قتال الجن في القلب والفكر» وهو مفهوم يوشك أن يكون رديفاً لمسرحية «بيرجنث» نفسها، حيث يلخص هذان البيتان موضوع بيرجنث المسبورة بفكرة المتناقضات العادة. فهي من مسرحيات الحكايات الخيالية التي تتحدى كل الأشكال الدرامية التقليدية، والتي تستخدم الخيال أداة لسبر أغوار الحلم والاستقصاء طبيعة الإرادة الإنسانية وحقيقة نواحيها من خلال سعي شاب نرويجي لمقاومة الحلم، والتمرد على الحدود والمواضعات التقليدية الراسخة.

والواقع أن مسرحية (بيرجنث) هي أشهر درامات إيسن الشعرية وأكثرها طموحاً، لأنها تتسم بطبيعة ملحمية واضحة بالرغم من اللمسات الرومانسية العديدة التي تستشعرها في كل ثناياها. وتقسّم لنا هذه المسرحية ملحمة بيرجنث، وهو فلاح نرويجي قح نشأ في بلدة صغيرة، ولما شب عن الطوق أدرك أن أباه قد أنفق كل ثروة الأسرة ولم يترك له شيئاً. وهو يعيش مع أمه

أيضاً التي يحبها كثيراً، ويعوض عن فقدانه للمال بحب الحياة والإغراق في متعتها ولو كلفه ذلك قدراً من الفشر والادعاء. ويستمتع بقص الحكايات لأمه عن مغامراته الخيالية التي ينطلق فيها بعربة تجرها حيوانات الرنة وتجوب به الخلجان النرويجية الصغيرة الجميلة. وبينما كان غائياً في إحدى المغامرات تخطف فاته الأثيرة «إنجريد» لشاب من أبناء القرية الموسرين، مما يحز في نفسه، وحينما تفرقه الأم لفقدانه لحبيبته، يقيدها ويتركها فوق سطح كوخهم الصغير وينطلق إلى حفل عرس إنجريد التي لا يرحب به فيه، والتي ترفض كل فتيات القرية بها الرقص معه، ويسأل بير إحدى الفتيات الغريبات عن القرية، وهي سولفريج، للرقص معه فتستجيب لطلبه وتخلصه من حالة الإحباط التي يعانيها بسبب إعراض بنات القرية عنه. وفي أثناء الحفل نعرف أن العروس قد أغلقت على نفسها (عليه) البيت، ورفضت النزول إلى الحفل، فيطلب العريس من بيرجنث مساعدته، فيصعد بير إلى (العليه) ويهرب بالعروس التي يخلصها من حبسها إلى الجبال مما يثير حنق

أما إيسا التي استطاعت أن تخلص نفسها من القيد وتحضر للعرس، ولما تتركه إنجريد تعود للوادي.

ولا يجزى بيرجنت على العودة، فيجوب الغابة ويعيش تجرية مع ثلاث من بنات الجيل الهلوكات، ثم يقابل ابنة ملك الكائنات الأسطورية في الأساطير النوردية «الترول» ويعود معها إلى مملكة إيبها السحرية. حينما يلتقي البطل بالترول الملك بروج (ومعناه المحتج) يلغنه مفهوم المراوغة وهي شعار الترول قائلا «لا تتجه قط في خط مستقيم، وإنما در وراوغ ولا تقرر شيئا، اترك الجسور سليمة وراك لتردد إليهما في أي وقت. فكر في الحلول التوفيقية ولا تحسم شيئا، وهو شعار سيتحول إلى نبراس حياته فيما بعد. ولما يمل من الحياة في مملكة الترول، ويحاول الهرب منها، تهاجمه التروات فيستجده بأمة التي تقرر أجراس الكنيسة فتهرب التروات من هولها، وينجو بيرجنت بنفسه، ويبني له بيتا في الغابة حيث لا يستطيع العودة لبيت القديم لأن أبوي إنجريد جردها من كل ممتلكاته عقابا له على

خطف ابنتهما ليلة عرسها، ولم يتركا لأمه سوى الكوخ الذي تعيش فيه. وتجيء سولفيج إلى الكوخ الذي بناء معلنة أنها قد هجرت أبريها من أجله. ويعيشان معا في سعادة غامرة، لكن سرعان ما يقبل هادم اللذات هذه المرة في شكل ابنة ملك الترول التي تصحب معها ابنها منه ويطلبانه بنصيبهما من اهتمامه ورعايته. فيخاطر بيرجنت إلى الهرب مخفلا سولفيج في الكوخ وراه. ويمر بكوخ أمه التي تصارع الموت في كوخها، فيحاول أن يتذكر معها أيامهما الخوالي الجميلة زاعما أنه ينطلق بها إلى حقل في إحدى القلاع، ويكررا معها ألعاب طفولته السعيدة. فيدخل على قلبها الفرخ في لحظاتها الأخيرة. وبعد موتها يهاجر إلى الولايات المتحدة، ويشري بها من تجارة العبيد. وتمر خمس وعشرون سنة، نجد بيرجنت بعدها على الشاطئ الجنوبي الغربي للمغرب وهو يحتفل مع عدد من الضيوف العالمين على يخته البخاري. ثم ينطلق بعد ذلك ليخوض عددا من المغامرات في أفريقيا، وقد تمحى في إحداها دور النبي، بينما استحال في ثانيتهما إلى عاشق

أغرى بحبه فتاة عربية جميلة، هي عنيترة، ثم وجد نفسه في ثالثها في مصر يتجول عند سفح أبي الهول، وتوج في تجرية رابعة ملكا على مصحة للأمراض العقلية ورسولا للموت فيها. وهي مغامرات تناظر قطاعات من التجربة الإنسانية العريضة وتلخص تناقضاتها. وإن وقعت في تناولها للشرق في كل كليشيات المرحلة الاستشرافية التي ترى في (عنيترة) العربية تجسيدا للشبق الحسى والجشع. ولما يتقدم به العمر يعود إلى النرويج فتهاجم يخته عاصفة رعدية وتطيح به، مدمرة بذلك جل ثروته، وملقية إياه على الشاطئ بلا معين في نوع من الولاية الثانية من رحم اليم، وعندما استطاع أن يعقد صفقته الخاصة مع ملك الموت. وهي ولاية أو عودة جديدة للبدء بصفحة جديدة بعدما استقر عزمه على أن يكون آمينا مع نفسه هذه المرة. لكن ماضيه سرعان ما يبدأ في مطارته. ويحاول سببك المعادن الذي يوشك أن يكون طالما من جيم هاديس أن يصهر روحه ويعيد سببها من جديد، لأنه بقي في الأعراف ولم يستطع أن يبلغ الجنة أو النار. ولكنه يكتشف ألا قيمة

حقيقية له تبقى منه بعد صهره، غير أن **سولفيج**، التي ظلت تنتظره في الكوخ كل هذه السنوات، وفيه له سرعان ما تنقذه معلنة أن جوهر **بيرچنت** هو الذي استمر فيها وشد عزمها طوال تلك السنين وبذلك عاش **بيرچنت** في إيمانها وحبها وتمسكها بالأمل. وهي نهاية تستحيل تشكيلها على الخشبة إلى نوع من العرس الضوئي والحركي واللوني المبهر الذي يبرهن لنا على أن سأل الرجل إلى المرأة في عالم فقد بوصلته الهادية. ويشكل من حزم الضوء المخروطية التي تفرش بقعها المؤتلفة الخشبية، ويتشكل المخروط كله في اتجاهات متقاطعة مختلفة في الفضاء المسرحي الرحب والعالي.

هذه هي الخطوط العريضة لتلك اللحظة المسرحية الرائعة التي استغرق عرضها ما يقرب من خمس

ساعات استطاعت أن تحكي لنا بالضوء والحركة تجرية السعى الإنساني للخلاص بالرغم من أنه محكوم عليه بالخطيئة، ومشقل بأحاسيس الذنب. فاسم البطل، وهو نفسه اسم المسرحية «**بيرچنت**» تعنى بشكل ما الإنسان غير المعروف، وتشير في الوقت إلى المسيح المنتظر، وإلى الإنسان المجرد الذي يحاول دائماً أن يكون نفسه، ولا ينجح أبداً في إنقاذ تلك النفس من نفسها، فتجربة الإنسان في الحياة عند إيسن هنا هي أن يصبح بحق سيد مصيره، وأن يكون نفسه، ولو تمكن من تحقيق ذلك كان هو بحق **المسيح المنتظر**. و**بيرچنت** بهذه الطريقة هو الإنسان، هو كل إنسان فينا. بكل ما فيه من شروق واثام، وكل ما ينطوي عليه من خير ورحمة في الوقت نفسه، وقد استخدمت المسرحية تقنيات العرض

الأكروبياتية في تجسيدها لكل تلك التحولات المكانية والفيزيقية التي يتغير فيها الإنسان إلى حيوان، ويرتد فيها الكائن الخرافي مخلوقاً بشرياً وتظهر فيها الكائنات تحت الأرضية على السطح، بينما تسوخ أقدام الكائنات الأرضية، فتتزلق إلى الأعماق، وتتبدل فيه شحن الشخصيات، ويفوص فيها الإنسان عبر متاهات من الأضواء والظلال وتتمزج فيها تأملات المسرحية العميقة عن المصير الإنساني بتحذيرها من الوقوع في شراك الحياة المغرية. فالمسرحية تعترف بأن الحظ يبتسم لمن يحبون أنفسهم، ويحالف الذين يتخربطون في جيش الجشع والشبق. وهي رسالة لا تزال دالة على عالم اليوم بقدر دلالتها على عالم النصف الثاني من القرن الماضي.



مهرجان قرطاج السينمائي الخامس عشر

وضمن غاياته «المساعدة على تطوير السينما العربية والأفريقية على مستوى الإنتاج والترويج».. «وتيسير ربط الصلة والحوار بين الثقافات العربية والأفريقية المتنوعة وثقافات البلدان الأخرى».

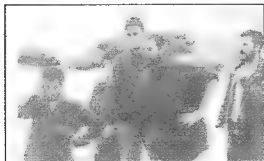
ويُعدّ انبثاق المهرجان عام ١٩٦٦ النتيجة الطبيعية للنشاط المكثف والواسع الانتشار للجامعة التونسية لنوادى السينما التي تأسست عام ١٩٥٠ والتي لم يتم اعتمادها رسمياً

من قبل الجهات المسؤولة إلا في عام ١٩٦٥، والتي كانت تهدف إلى نشر الثقافة السينمائية بعرض الأفلام وتقديمها وإلقاء محاضرات وتنظيم

مشاركاً، ولكن المشاركة العربية والأفريقية راحت تزداد بصورة تدريجية. ومنذ عام ١٩٧٠ تحولت «الأيام» إلى مهرجان وأصبحت منذ ذلك الحين «مرجعا عربياً وأفريقياً». وقد تأثرت المنطقة العربية والأفريقية، بوصفها المحيط الأقرب، بتجربة أيام قرطاج السينمائية حيث أدت إلى بعث المهرجانات السينمائية في واجادوجو ومقديشو وممشق والقاهرة.

أيام قرطاج السينمائية - وحسب قانونها العام - مهرجان ثقافي دولي يقام كل سنتين (بينالي) تحت إشراف وزارة الثقافة التونسية،

انعقدت في تونس العاصمة الدورة الخامسة عشرة لمهرجان قرطاج السينمائي الدولي في الفترة من ١٢ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٤. وكان المهرجان قد تأسس عام ١٩٦٦ تحت اسم «أيام قرطاج السينمائية»، وهو لا يزال يحمل الاسم نفسه رسمياً في الأدبيات السينمائية المحلية والعالمية. وقد بدأت «أيام قرطاج السينمائية» في دورتها الأولى بطابع «متوسطي» شمل بعض دول البحر الأبيض المتوسط، وكانت المسابقة الرسمية تضم أفلاماً من كل الجنسيات، ولم يكن هناك سوى ثلاثة أفلام عربية من بين ١٨ فيلماً



لقطة من فيلم «باب الواد الحومة» الفائز بالتانيت الغضى



لقطة من فيلم «صمت الغصن» الفائز بالتانيت الذهبى

على المشاركة العربية والأفريقية حرصاً على هوية المهرجان - فرعين أحدهما للأفلام الطويلة والآخر للأفلام القصيرة، وقد تم تخصيص لجنة تحكيم لكل من الفرعين، وكان مجموع الدول التي شاركت في المسابقة بفرعها ١٧ دولة وعدد الأفلام ٣١ فيلماً منها ١٣ فيلماً طويلاً، ١٨ فيلماً قصيراً.

وكانت الأفلام الطويلة داخل المسابقة هي: «باب الواد الحومة» لمرزاق علواش (الجزائر)، «قصة عودة» لجان كلود قدسي (وكان يا مكان بيروت) لجوسلين صعب (لبنان)، «زيمي» لسنانا نهسادا (غينيا بيساو)، «مزدا من الوقت» لآيزاك مابهيكوا

لدى الآلاف من جمهور السينما ومحبيها.

افتتحت «أيام قرطاج السينمائية» بفيلم «المهاجرة» ليويسف شاهين - الذي كان ضيفاً على المهرجان - وقد نوهت النشرة اليومية بأهمية الفيلم لأجل «قدرته على إثارة مواضيع كانت في الماضي تصنف ضمن خاتمة المواضيع المحظورة». وكان «صرخة القلب» إخراج إدريس إدراوحي من بوركينا فاسو فيلم الختام، وهو يعبر عن مخاوف طفل يضطر إلى ترك قريته وأصدقائه وجده المريض - مصحوباً بأمه - إلى اللحاق بأبيه الذي هاجر إلى فرنسا منذ سنوات. تضمنت المسابقة الرسمية - وهي تقتصر

مهرجاناً تهتم بالسينما. وكان الطاهر شريعة وهو مثقف وسينمائي تونسي بارز، أول رئيس للجامعة التونسية لنوادى السينما وأول رئيس لأيام قرطاج السينمائية، ومع افتقاد إنتاج سينمائي محلي كبير، وبالاكتفاء على أفلام تعرض ثقافات مختلفة وأساليب متباينة ومتنوعة، وفي غياب معاهد أكاديمية لتعليم قواعد الحرف السينمائية كانت الجامعة التونسية لنوادى السينما المدرسة التي نشأ فيها وترعرع أغلب السينمائيين والنقاد التونسيين، وكانت قاعاتها الأماكن التي خلقت تقاليد خاصة للمشاهدة عملت على تطوير الذوق السينمائي

زيمبابوي)، «شارع الأميرة» لهفري دوبارك (كوت ديفوار)، بابل ٢ لسمير (العراق)، «الامضاء» لهيلان بروكتر (جنوب أفريقيا)، «البحت عن زوج امرأتى» لعبد الرحمن تازي (المغرب)، «الكرة الذهبية» لشيخ بوكور (غينيا)، «صمت القصور» لمفيدة ثلاثلى «الخطاطيف لا تموت في القدس» لرضا الباهي (تونس)، وهدى ومعالى الوزير لسعيد مرزوق (مصر). وينظرة شاملة ستجد في تلك الأفلام الكثير من قضايا الساعة وصوراً ثقافتين متميزتين: عربية وأفريقية، من تساؤلات حول حاضر ومستقبل لبنان بعد الحرب إلى تماس اللغة والثقافة والفكر بين الوطنيين والمستوطنين داخل جنوب أفريقيا، ومن تلمس السلام بين الفلسطينيين وإسرائيل إلى ازدواجية التقاليد العريقة والدين داخل الوجدان الأفريقي، فضلاً عن مشاكل ذات خصوصية مثل الإيدز والهجرة العربية والأفريقية إلى أوروبا وصدام الثقافات القومية والغربية والوضع المتحدي للمرأة وانتشار الإرهاب البيئي والتعصب واستغلال الشمال الأوروبي للجنوب

العربي الأفريقي. ويأتى كل ذلك في إطار أساليب سينمائية متنوعة ووسائل سرد مختلفة يحاول بعضها خلق اتجاهات أصيلة ومميزة للسينما العربية والأفريقية.

أسفرت المنافسة بين الأفلام الطويلة عن فوز الفيلم التونسي «صمت القصور» بالجائزة الرسمية الأولى «الثانيت الذهبية» وهو أول فيلم من إخراج مفيدة ثلاثلى التي تخرجت في معهد الدراسات العليا للسينما بباريس (ايديك) عام ١٩٨٩ والتي صلت مونثيرة منذ السبعينيات في عدة أفلام منها «عمر قتلته» رچولته» لمرزاق علواش «الذاكرة الخصبة» لمشيل خليقي «حلفاوين» لفريد بوجدير. وقد انعكس عملها في المونتاج في خلق إيقاع تأملي ميز أسلوبها الإخراجي، فضلاً عن توظيفها لتداخل الأزمنة بحساسية خاصة لا تخفي أصالتها عن المشاهد. وتبوح صور الفيلم بأن صانعتة أنثى، وهى تعالج بتعاطف حالة من حالات اضطهاد المرأة في عصر الإقطاع فتتخذنا أحد القصور من خلال حياة «خديجة» التي اشتراها الباي وهى في العاشرة لتصبح مع الزمن

خادمة وجارية وخطبة تطعم وتطرب وتقدم اللذة ولا تملك التفوه بكلمة اعتراض، غير أن ابتتها غير الشرعية من الأمير ابن الباي تتخذ بعد الوفاة المساوية لأمها مساراً آخر يتواكب مع التحرر والصراع في سبيل استقلال البلاد. وقد قامت باداء دور الابنة «علياء» الممثلة التونسية الصبية هند صبرى التي استحققت عن جدارة جائزة أحسن ممثلة بتجسيدها المدهش لميرة وقلق المرافقة المضطهدة النازعة إلى الحرية والباحثة عن تأكيد الذات.

فاز الفيلم الجزائرى «باب الواد الحومة» للمخرج مرزاق علواش بالثانيت الفضى، وهو - عدى - اجراً فيلم عربى تناول موضوع إرهاب المتطرفين الدينين وأحد الأفلام القليلة التى تعبر ببناء فى رحمين عن التعصب الذى لا يعترف بالآخر، العنصر البارز فى الفيلم هو السيناريو الذى يرسم ويطور شخصيات عادية مألوفة تتعرض - ولا تستطيع أن تواجه - لتجهم وجبروت وسلطة تستند إلى قانون الغاب، إن «يوعلم» الخياز الكاذب لا يتمتع براحة ساعات النوم ولا يستطيع أن يزور «وريدة» جارتة التى

بلازوج والمناضلة السابقة، ويعجز عن التواصل مع «أمينة» محبوبته لأن أخاها «سعيداً» وهو قائد جماعة الإرهابيين في الحى يطارده في كل مكان، ويحمل صاحب العمل على طرده ويدفع أفراد جماعته إلى إيذائه جسدياً، فقط لأنه في نوبة غضب تجراً وانتزع مكبر الصوت الذى يحول ضجيجيه بينه وبين النوم. يضعك الفيلم في حالة فزع ويجعلك تختنق من الحصار المفروض على حارات الحى وأزقته وبيوته بواسطة حكام غير شرعيين، بما يُذكرك على نحو ما ينمو السلطة الفاشية في أوروبا. والجدير بالذكر أن الفيلم عرض في مهرجان «كان» ١٩٩٤ في قسم «نظرة خاصة» وحاز على جائزة نقاد الدولة ولم يعرض حتى الآن في الجزائر.

لم يكن غريباً أن يفوز فيلم «الكرة الذهبية» للمخرج شفيخ دوكور من غينيا بالثاين البرونزى، فموضوعه وهو المتاجرة بالأطفال الأفارقة الموهوبين في كرة القدم من جانب المستثمرين الأوروبيين قد تمت معالجته بأسلوب يعتمد على المفارقات الكوميديّة ويحفل بروح الدعابة في إطار السهل الممتنع،

يمس الفيلم الدوافع ولا يتلصق كثيراً أمام التحليلات ولكنه يتركك تتساءل إلى متى يحدث هذا الاستنزاف للأثروات الأفريقية بما فيها البشر؟ !

الجانزة الخاصة للجنة التحكيم
كانت لفيلم «زيمى» للمخرج سافانا فهادا من غينيا بيساو، وهو يتناول بأسلوبية متميزة وباستخدام خاص للزمن السينمائى الحياة اليومية والتقاليد المحلية فيما يتعلق بطقوس الزواج والطعام والصرب. إنه يكاد يكون تأملاً أنثروبولوجياً للثقافة الأفريقية في تلك البلد في موازاة أو مواجهة ثقافة الحاكم أو المحتل الأوروبى.

وربما لأن الإيزى.. كما يتأكد يوماً بعد آخر - أن أفريقيا ستكون الضحية الأكبر لمخاطره، فقد منحت لجنة التحكيم الرئيسية جائزة العمل الأول لفيلم «مزيد» من الوقت للمخرج إيزاك ما بهيكوا من زيمبابوى، رغم أنه بحيكته البسيطة للغاية يعتبر فيلماً تعليمياً ويمثابة تحذير من طاعون العصر الحديث.

والجانزة السابقة والأخيرة
للجنة التحكيم الرئيسية للأفلام الطويلة والخاصة بأحسن ممثل

كانت من نصيب المغربي بشير سكيجج عن دوره في فيلم «البحث عن زوج امرأتى» وإن كان أدائه ليس أصيلاً وإنما يغلب عليه النثر باللمسات المميزة لبشمارة واكيم.

وقد يعتقد البعض أن الأفلام القصيرة أقل أهمية من الأفلام الطويلة، وقد يرجع ذلك الظن إلى أن الأفلام القصيرة مرتبطة في الأذهان بالأفلام التسجيلية أو الوثائقية. ولكن المشاهد لمجلد الأفلام القصيرة في مسابقة قرطاج ١٩٩٤ سيكتشف أن الفيلم القصير له أهمية الفيلم الطويل نفسها، وأنه يمكن أن يكون - أحياناً - أكثر إمتاعاً من الفيلم الطويل. وهو بالضبط ما يحدث مع الأجناس الأدبية للرواية، فالفيلم القصير بالنسبة للفيلم الطويل - إذا جاز التشبيه - أشبه ما يكون بالرواية القصيرة (توفيل) فى مقابل الرواية الطويلة.

وقد عرضت في المسابقة الرسمية للأفلام القصيرة - التى شارك الكاتب المصرى صنع الله إبراهيم في لجنة تحكيمها - ١٨ فيلماً وهى: الصليب لكريم بشير طرايحية وآسيا جبار - بين الظل

والشمس، لكسالم دهان (الجزائري)، «تستور» لطفلي الصيد و«تجوال» لفنيرة بهار و«رقصة» لعمر لدغم (تونس)، «الفرنك» لجابرييل ديوب مامبتي، «الرمز» لأحمد ديالو و«يا لا يا إنا» لموسى ساني عيسى (السينغال)، «تانون» لجاهيت فونانا (غينيا)، «جوبيل» لعيسى تراوري دي براهما (بوركينافاسو)، «أكتوبر» لعبد الرحمن سيساكو (موريتانيا)، «الهائم» لجان ماري تينو (الكاميرون)، «بيت من ورق» لهاني أبو أسعد (فلسطين)، «رهينة الانتظار» لجان شمعون و«بيني وبينك بيروت» لديم الجندى (لبنان)، «شجرة الليمون» لثيولا شفيق (مصر)، «رجل أمريكي في طنجة» لمحمد أولاد مهند (المغرب)، «إنسان» لإبراهيم شمداد (السودان) ولا تختلف القضايا التي تعالجها الأفلام القصيرة كثيرا عن قضايا الأفلام الطويلة، وربما يكن الاختلاف في كيفية للمعالجة وزاوية النظر التي تفرزها أحيانا إمكانات الفيلم القصير. هنا سوف نشاهد صورا للهموم نفسها: المهاجرين،

والحلم بالوطن الفلسطيني، وجنوب لبنان المنسي في غمرة الطول الفرية، والرغبة في الانسلاخ من لغة المستعمر والحنين إلى اللغة الأصلية، وستصلنا المشاهد الواقعية للاكواخ الفقيرة والممرقات الموحلة والوجوه المكودة وكافة مظاهر الفقر المدقع وأساليب العيش البدائية في الحياة اليومية. في الأفلام القصيرة يتضافر الصدق الفني مع صدق الواقع للموس لتقديم الحقيقة حول عالمنا العربي والأفريقي.

منحت لجنة تحكيم الأفلام القصيرة جوائزها الثلاث للأفلام التالية: «الفرنك» الثانيت الذهبي (السينغال)، «أكتوبر» الثانيت الفضي (موريتانيا)، «بيت من ورق» الثانيت البرونزي (فلسطين)، كما منحت جوائزها الخاصة لفيلم «الرمز» السينغال.

ولفلم «الفرنك» الحائز على الذهبية تحفة فنية من شاعر سينمائي: تصور عبثية واقع الفرد المهمش في مجتمع أفريقي، وهو في سرده بعيد عن المباشرة ولا يسعى القدرة على الإمساك بالحقيقة -

ويعتمد الفرنك» على بناء سينمائي محكم يتم فيه توظيف الصورة بقصى درجة من التكثيف والإيحاء، واستطاع المخرج أن يخلق إيقاعا قادرا على بث الدهشة بجملة من المفارقات والمتناقضات التي تحفل بها مجتمعاتنا.

وعن الحب المستحيل غير القابل للنمو والاستمرار يجسد فيلم «أكتوبر» الفائز بالثانيت الفضي لحظة وداع شاب أفريقي و«أسد» لحبيبتة الروسية، ولأنه سيمود إلى بلاده يصبح حتما المتخلص من الجنين الذي هو ثمرة العلاقة. يكاد يكون الفيلم بلا حوار غير أن الصورة والإيقاع يخلقان حالة من الوداع الذي يهيأ لانتقاد ما كذلك الناجم عن الموت.

والفيلم الفلسطيني «بيت من ورق» يصور برمزية ملموسة حلم البيت - الوطن، فالطفل «خالد» يفقد أباه المعتقل في السجون الإسرائيلية ويعانى الثشتت، فيمجدد استقراره مع أمه وإخوته في بيت، يهيمه الإسرائيليين في غاراتهم التي لا تنتهي فيبحثون عن بيت جديد. إن كابوس المطاردة يدفعه إلى أن يشيد

بيتا من بقايا أخشاب وورق مع رفاة وأخته.

«الرمز» الحائز على الجائزة الخاصة للجنة التحكيم فيلم قصير جداً (سميع نقائق) ويلغ يستخدم «دالات» سيمولوجية مكثفة للتعبير عن التمرد عل اللغة الفرنسية. بوصفها لغة المستعمر القديم للسينغال - والحلم بالعودة إلى اللغة الأصلية.

ورغم الطابع العربي والأفريقي الذي يميز أيام قرطاج السينمائية إلا أنها مثل كل المهرجانات السينمائية تحفل بالعديد من البرامج والعروض، ف بجانب المسابقة الرسمية المعبرة عن هوية المهرجان كانت هناك أفاق السينما العربية والأفريقية حيث تم عرض ٨ أفلام طويلة وعشرة أفلام قصيرة ، ومن بينها يُعد «لبنان من عصر إلى آخره» للمخرجة **أولجا نقاش** و«الإعصار» للمخرج **سمير حبشي** من أهم أفلام المهرجان التي تناولت قضية لبنان، وفي حين يعود بنا الفيلم الثاني إلى حالة الفرز التي خلفها

القتل والتدمير في أثناء الحرب بـ **سرد سينمائي** متميز، ويأه يدع نوعاً خاصاً من الدراما، يواجهنا الفيلم الأول بالتساؤل المرير عما بعد الحرب ويقدم رؤية متشائمة ترى أن الأوضاع التي أفضت إلى الحرب الأهلية باقية كما هي وأن النار لا تزال تحت الرماد، وأن الشعب اللبناني ممزق يبحث عن نفسه بين ثقافتين.

قدم المهرجان في «البنانوراما» ٢٢ فيلماً لدول من الأمريكيتين وأوروبا وآسيا، وفي الأقسام الخاصة تم عرض مجموعات أفلام من تركيا والسويد وجنوب أفريقيا والصين وبلجيكا وفرنسا، إلى جانب ٧ أفلام من المعهد العالي للسينما في بلجيكا، وبمناسبة العيد المئوي للسينما في تونس عرضت ثلاثة أفلام من الأرشيف من أعوام ١٩٢٢، ١٩٢٤، ١٩٢٩.

وفي إطار التكريمات قام المهرجان بتكريم ثلاثة مخرجين: اللبناني الراحل «**مارون بغدادي**» ، و«**ناني هورتى**» «الإيطالي» الذي

يتعامل مع السينما وكأنه في صفوف المقاومة»، ويدرو المودولار الإسباني «الذي يشق طريقه نحو الشعور والنزوات والرغبة من خلال أفكار قديمة ومحدودة»، والذي يعد من رواد السينما الإسبانية الجديدة.

دارت حوارات الندوة الفكرية للمهرجان حول موضوع «الاستثناء الثقافي وسينما الجنوب» حيث جرى البحث في الأبعاد الحقيقية للاستثناء الثقافي والمكانة التي يمكن أن تحتلها سينما الجنوب في ذلك الإطار.

ولكي تكتمل الصورة عن فعاليات المهرجان وتطاراته الموازية لابد أن نشير إلى سوق الفيلم، والذي خصصت له القسائم البانورامية في فندق ميريديان أفريقيا، وكذلك إلى انعقاد الاجتماع العام للاتحاد الدولي لأرشيف الفيلم، وأخيراً إلى الملتقى الذي نظمته هيئة اليونسكو مع جهات أخرى تحت عنوان «السينما باعتبارها أداة لتعزيز الهوية الثقافية لدول البحر الأبيض المتوسط».

مهرجان (القرين الثقافي الأول) .. ومواجهة الموجة الأصولية

الثقافي الأول)، وبدأت فعاليات المهرجان في الثالث والعشرين من نوفمبر الماضي واستمرت على مدى شهر كامل لتنتهي في الثاني والعشرين من ديسمبر.

ولعل أهم ما يوحى بالثقة في جدية هذا المهرجان الثقافي الوليد، ويعمل على التفاضل بما سيصير إليه في دوراته المقبلة، هو أن الجهة التي قامت على تنظيمه تحظى باحترام المثقفين جميعاً في سائر أرجاء الوطن العربي، فمن لا يعرف (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) الذي أصبح في ضمير القراء، ومحبي الثقافة رمزاً مشرقاً لدولة الكويت، بما



شعار المهرجان

لا يملك المهتمون بالثقافة في العالم العربي، إلا أن يباركوا أي نشاط جديد يسمى إلى أن يستعيد للثقافة دورها الضائع، وإلى أن يقيم جسوراً حية، لا بين المبدعين وجامعهم فحسب، ولكن أيضاً بين المبدعين أنفسهم، بعد أن وقفت الصدود في وجوههم فعزلت كتاب كل بلد ومتحفه في شرنقة خائفة، لا يكاد يفلت منها إلا الأقلون بعيادات فنية أحياناً، ومن خلال لقاءات ومهرجانات ثقافية جادة في أحيان أخرى.

وقد كان المهرجان الكويتي الوليد واحداً من هذه الأنشطة الثقافية الجادة، وقد اتخذ من أحد أسماء الكويت القديمة (القرين) عنواناً له: (مهرجان القرين



والحفل الموسيقي والتدوة الفكرية والمعرض التشكيلي والمسابقة الأدبية للشباب من التلاميذ والطلاب، ولم تكن كل هذه الفعاليات - بالطبع - على المستوى المنشود، فلمهرجانات دائما طابع تجميعي انتقائي تتجاوز فيه القيم وتتنوع المستويات، ولعل القائمين على تنظيم المهرجان يفيدون في الدورات القادمة من أخطاء التجربة الأولى، وهم على ذلك قادرين.

وإذا ما وقفنا عند الأسميات الشعرية الثلاث التي انمعدت خلال المهرجان، استطعنا أن نلمس مدى التنسيق بين المشاركين في أسميتين

محتفيا بالمبدعين الجادين بعيدا عن المعايير الشخصية والدعائية التي تصرف أنها هي السائدة في معظم المهرجانات الثقافية العربية الأخرى، وليس هذا بغريب في ظل وجود مثقف كويتي جاد، هو الدكتور سليمان العسكري أميناً عاماً للمجلس.

يقول الدكتور سليمان العسكري في كلمته التي تصدرت دليل المهرجان: «إن إقامة مهرجان ثقافي ليست ترفاً فائضاً، ولا رغبة مجرّدة في الاحتفال، ولكنها مهمة وطنية عنيت بها كل شعوب العالم لإيصال رسالتها الحضارية، التي تعكس عطاها الثقافي الخاص وموقعها المتميز بين ثقافات العالم؛ ولعل الرسالة الحضارية التي يعنىها الدكتور سليمان تتمثل هنا في إحساس الكويت بما هو واجب عليها لخدمة الثقافة العربية وإبقائها حية قاعلة، في وقت عمدت فيه بعض الدول النفطية الأخرى إما إلى إغراق السوق الثقافية بمششورات دعائية وجلات هابطة مسحوبة القيمة، أو إلى إغلاق بعض المنابر الثقافية الجادة الناجحة؛

تتوزع أنشطة المهرجان، ما بين الأسمية الشعرية والعرض المسرحي



ظل يقدمه طوال العديدين الماضيين من إصدارات متميزة رفيعة القيمة زهيدة الثمن، مثل سلسلة كتب (عالم المعرفة) الشهرية، وكذلك سلسلة (من المسرح العالمي) الشهرية أيضاً، وغيرها من الدوريات الثقافية المشهود لها بالرصانة، والحرص على متابعة الجديد في كل الميادين وعلى كافة المستويات؟!

وهذا هو المجلس الوطني للثقافة يصيف - بالتعاون مع مؤسسة الكويت للتقدم العلمي - إنجازاً ثقافياً جديداً بهذا المهرجان الذي لمن المشاركين فيه أنه كان خالصاً لوجه الثقافة

اثنان على الأقل هما الأولى والثالثة. لكي تجمع كل أمسية بين الشعراء الكويتيين والضيوف من جهة، وبين الشعراء الكبار والشباب من جهة ثانية، وبين أنصار التجديد وأنصار الشعر العمودي من جهة ثالثة، غير أن هذا التوفيق قد لا يحقق إلا شيئاً من التوازن الخارجي الذي لا يكون عادة في صالح الشعر ولا في صالح المستمعين ولا في صالح الشعراء المشاركين أنفسهم.

ولا ينبغي أن نغفل حرص إدارة المهرجان على إتاحة الفرصة للمشاركين الكويتيين، لكي يساهموا معالم الكويت، وتيسير سبل الاطلاع على أهم ما يجري على الساحة ثقافياً واجتماعياً، وقد كانت سعايتنا بالغة، حينما اصطعنا بعض المسؤولين عن تنظيم المهرجان مع الإذاعة المصرية أمينة صبرى، لحضور إحدى جلسات مجلس الأمة الكويتي، حيث دارت مناقشات عاصفة بين الأصوليين والمستنيرين من أعضاء المجلس في حضور حشد من الصحفيين والمراقبين والطلاب والطالبات، فقد كانت هذه الجلسة مخصصة لمناقشة الطلب المقدم من الأصوليين بفصل الطالبات عن

الطلاب في الجامعة، بحيث تكون هناك جامعة لكل فريق! وكل مظاهر الردة الحضارية التي تلصقها في هذا القطر العربي أو ذاك، أخذت تغزو الكويت، خاصة بعد أن أجاد المتزمتون وزيانية الظلام استغلال الموقف النفس للشعب الكويتي بعد الحرب الأخيرة، فصوروا التحرير على أنه بركة من السماء وتأييد من الملائكة!

غير أن ما يطمئن المرء هو أن المثقفين من أبناء الكويت، والمستنيرين من أعضاء مجلس الأمة، يقفون صفاً واحداً لصمد هذه الهجمة الظلامية، وقد كان فشل مشروع الفصل بين الطالبات والطلبة كسباً لمعركة مهمة على طريق التصراع الذي يدور الآن في الكويت وفي كل بلد عربي وإسلامي بدرجة أو بآخر، وكسب هذه المعركة يثبت أن للتاريخ لا يمكن أن يعود لوراء مهما بنيت في وجه السعداء!

لقد كان المهرجان فرصة طيبة للتعارف والحوار سواء في جلسات الأنشطة الرسمية للمهرجان، أو في الجلسات الخاصة التي جمعت فيها كل من الكاتبة الكويتية المعروفة ليلى العثمان وفوزية الشويش مع

الشعراء والموسيقين والفنانين وأساتذة الجامعة، وقد كانت فرصة طيبة ليقف المرء على أهم ما يشغل الكتاب والمثقفين من قضايا، وعلى آخر ما أصدرت لهم المطابع، فعن ليلى العثمان مجموعتها القصصية: (الحواجر السوداء) التي تسجل تجربتها مع الفنز العراقي (ومن الشاعر الكويتي عبد الله العتيبي ديوانه (طائر البشري)، ومن الشاعر البحراني إبراهيم بوهندي ديوانه (الوطيساء)، ومن الشاعر الكويتي إبراهيم الضالدي ديوانه (دمرة) عشق للأشئ الأخيرة، ومن القاص على المسعودي مجموعة (رجوع) ومن لقاصدة الكويتية منى الشافعي مجموعتها (البده مرتين)، والأعمال الثلاثة الأخيرة ليعين شيان يقدمون على خريطة الإبداع في الكويت واستطيع أن انتبه - بعد اطلاعي السريع - على بعض نصوصهم، أنهم سيتمكنون بقليل من الجهد والمثابرة، من تطوير مواهبهم وحصل أدواتهم باتجاه مزيد من الإبداع، في ظل المناخ الثقافي النشط الذي تلعب فيه رابطة الأدب الكويتي بقيادة الشاعر الدكتور خليفة الوقيان دوراً ملموساً، من خلال ندواتها الأسبوعية كل أربعاء.

يسر (إبداع) أن تعمل بدءاً من هذا العدد على أن تفسح المجال لأصدقائنا الشعراء والقصاصين لكي تنشر قصائدهم وقصصهم معاً كل شهر، بعد أن تكررت الشكوى من النظام السابق الذي كان يتم فيه تخصيص شهر للشعر وشهر للقصة بالتناوب، مما كان يؤدي إلى الانتظار شهرين حتى يحل دور الشعر أو القصة. وقد تكون المساحة المتاحة غير كافية حتى مع هذا التطوير، فنحن لم نتكّن إلا من نشر قصيدتين وأربع قصص، وهذا هو ما سنعمل في الأعداد القادمة على معالجته، بحيث يتم نشر أكبر عدد ممكن من النصوص الجيدة. ونرجو من أصدقائنا ألا يتعجلوا النشر في متن العدد قبل أن تؤهلهم أعمالهم لذلك، وعليهم أن يتقروا في أننا نتابع تطوّرهم أولاً بأول، وسنكون سعداء بأي نص يفرض نفسه. أما الأصدقاء الذين لم نجد في أعمالهم ما يسمح بنشرها في هذا الباب، فاسألوهم يضيّق عنها المقام، ولاتود أن تشغل المساحة بإحصائها.

ديوان الأصدقاء

تمثال الشمع

شريفة السيد

كَمْ أُنْسَيْتَ النَّارَ

وَكَمْ نَوَيْتَ جِلْدَ الصَّمْتِ الدَّاكِرِ

وَتَرَيْتَ وَسَاماً فِي صَدْرِ اللَّيْلِ

نَزَعْتَ الصَّبْحَ الْمَغْبُورَ

كَتَبْتَ تَعَانُدُ اسْئَلُهُ

وَيَعَانِدُكَ الْمَوْجُ

فَتَسْمَعُ فَوْقَ سَمَوِكَ

تَبْكِي.....!

مَاذَا يَسْتَوْفِقُ الْآنَ؟

مَاذَا يَسْتَهْوِكُ الْآنَ؟

وَمَاذَا يَبْكِيكَ؟!

تَبْكِي...!؟

أَنْتِ أَلَيْتِ النَّارَ، وَهَمْ حَضْرُوكِ عَلَى أَنْ تَشْعَلَ رَاسَكَ أَنْ

تَسَاقُطَ وَجَعًا وَحَبِيبَاتٍ

وَقَفُوا مُشْدِهْرِينَ، أَقْرَأْ أَنَّكَ تَوْفِظُ صَفْصَفَاتِ الْمَوْتِ

وَصَفْصَفَاتِ الْحَزَنِ

وَتَرْقُبُ صِبَاوَاتِ الْقَلْبِ

عَجُوزًا يَتَبَسُّ فِي الْغَابَاتِ

وَيَمَعْنَ فِي غُرُورِي

إِنَّكَ تَمَرِّقُ مِنْ وَاجِاتِ الْفَوْضَى وَالضُّوْضَاءِ

وَتَهْبِطُ مِنْ جُزْرِ الْفَارَنَجِ التَّكْلِی

جُزْرِ الرَّهَجِ الْمَدْحُورِ

اقتصاديين شعريه

درويش مصطفى درويش - السويس

يتلى من الورق
جئت غائبة!
(٧)

يشتهى رجفة للضياء
حين مات رثاء الجدث
لكنه لم يزل ضاحكاً
في انتظار البكاء..

كان يلعبُ نرداً على جسد الوطن
بلثته القمامي
بأغنية كاذبة..

(٧)
يلعبُ الولدُ مع كُرْأسة
بين سطرين مشنقة
فيهم الإستمارة
والانتماق من الطرقات الحزينة..

لديهم ولدينا أننا سبق أن قدمنا لهم نماذج من إنتاجهم، لذا نرجوهم مراعاة الظروف الخاصة بأن مدف الباب هو دائماً تقديم الأسماء الجديدة التي ينشر بها قبل تقديم الأسماء التي سبق تقديمها، ووجب ألا يقدم من حوارنا هذا أننا نخلق البسبب في وجوههم، وإنما نستعملهم قليلاً....

وجاء إلى بريد المجلة من سوريا رسالة من الصديقة «زوياف المفسدة» تقول فيها: إنهن أرسلت للمجلة مائتين للنشر، وأقول للآنسة «زوياف» إن المجلة لم تتسلم أي بريد باسمها حتى الآن، ونعد بأنه عندما يصل المجلة أي مادة من سوريا الشقيقة، فإننا نراعيها كل الاهتمام والتقدير وقد سبق للمجلة أن نشرت أعمالاً لابناء سوريا.

وصلنا من الصديق «أحمد سعيد حسيني» من بلبيس قصتان بعنوان «الطفلة» و«شيء ما».... ونرجو منه الاهتمام باللغة فحة أخطاء لا بد من العناية بها....

ومن الأعمال التي وصلتنا وتقدمها في هذا العدد القصة الجميلة بعنوان «الغله» للصديق عصام الدين أحمد أمين. وهي

«محب فهم عطيته أنه لا يمكن لأي منبر أمين أن يلي تلك المحاجات المتنامية للنشر، ويقدر المستطاع نحاول إعطاء الفرصة لكل من نشعر أن لديه موهبة ما أو رغبة في تمثيق ذاته... وإذا كانت إبداع قد أعطت للصديق محب الفرصة في توفيره للناشر، فعليه أن يعلم أن هناك العشرات من كتاب القصة ينتظرون مثل هذه الفرصة لكي يروا أحد أعمالهم على صفحات إبداع.... وننقل له في النهاية مهلاً طويلاً يا محب، فنحن أيضاً محبون....»

ولقد وصلت المجلة أيضاً رسالة شكر من الأديب المحياطي «مصطفى الأسمر» وهو غنى عن التعريف، لأن إنتاجه يصدر منذ سنوات طويلة لكن لا يسعنا إلا تبادل الثقة والشكر معه ونقول له إن الكلمة الصادقة والحقيقية لا بد أن تصل إليها العزيز ونحن مقربون لحسن ظنك.... والف مبروك وروايتك الجديدة. ونحن في انتظارها....

كلذك وصلنا عدد من الرسائل من الأصناف الأدياء «عصام واسم» من أسوان، و«محمد عبد الواحد» من المنصورة، و«أحمد أبو خنجر» من أسوان مع نماذج من إنتاجهم. ومعرفة

لعل البريد - الذي وصلنا خلال الشهرين الأخيرين - يصل لنا الكثير من الرسائل من الأصناف لا من أقبالهم جمهورية مصر العربية وهدماً، وإنما من الأنظار العربية المنقطعة مما يؤكد على قوة الدعامات التي أقامها باب الأصناف إبداع مع القراء.... ونحن لا نحسد أنفسنا على هذه الثقة المتبادلة، لأن الأديب والفن عصاه الصدق والصبر، وما بعنا قد توخينا الصدق بعيداً عن جميع الأمراض التي أصيبت بها حياتنا.... فإن جزء هذا الصدق يكون الحب والثقة التي نشعر بها تقطر من سطور أي رسالة سواء كتبها أديب له الكثير من الأعمال المنشورة، أو من الشباب المصاعد على طريق التعبير الأدبي الشاق....

ومن الرسائل التي وصلتنا عدة رسائل متوالية يصل عندها إلى سبع رسائل من الصديق محب فهم عطيته الذي يقدم بمنية بور سعيد، وهو يتعمد أن تنشر له المجلة أي عمل نقتاره من الأعمال التي قدمها. ونحن إذ نقدر تلك الثقة والحب الذي يحيطنا به محب فهم عطيته، ولقد سبق أن نشرت إبداع قصته «درسي والعمار» في عدد نوفمبر ١٩٩٤، مما يؤكد أن أبواب إبداع مفتوحة للجميع، لكن الذي يجب أن يعرفه الأصناف ومنهم

النمل

عصام الدين أحمد أمين - الفيوم

كدمجاجة تبحث عن بيضتها المفقودة رحت أمهرول حول الطبق واضرب كذا بكف. كيف طالت رغم الماء جبل السكر؟ كيف تسنى لها الوصول؟ ألف وأبور، اقشش.. أخيراً لحت على الطلاء الأبيض للسقف طرف غيظ بني أدركت كل شيء. الخيط يخرج من الشقب الأسود المحوط بالتراب أسفل المائل ثم يتسلل بين الورود المزهرة فوق ورق الموناط، ينكسر عند السقف، يصنع طرف الخيط البني الذي ينتهي بمحاذاة الطابق الأرضي، لابد سقطت عبر فراغ الحجرة من النقطة الموازية للسقف وحتى كومة السكر

عقب شتاء هدة وذات صباح لذت شمسه الصيفية بالحريق، واتنتى فكرة. تخلصت من أشياء المطبخ التي تصلح طعاماً لها، قررت بديلاً هو الطعام. بقي السكر الذي لا بديل له. أحضرت ما لدى منه. ملأت بالماء بعض الأواني، صببته فيها وأذنته. أصبح محاليل جاهزة للاستخدام دون أن تتمكن من الوصول إليه معقزاً بالماء.

الحل السعيد يلغى إلى نهاية، وعلى العكس تماماً، أخذت وروس الزجاج المزودة تملأ أرجاء الشقة، تتكرر بأرجلها المكارزة وتنتشر على القرب من أواني المحاليل. على مساند الكنبات وه القوتيات.. تنتشر.. مقابض الأبواب.. سطوح الأجهزة.. مصاريع النوافذ.. تنتشر. تضغى على البد الرهسى ما بين العلق والجنون. أراما بالقرب من أعقاب الأبواب وحواف الموييليا، تحلق في وجهي بأعصية زجاجية بلهاء، تبسم في شراقة بشعة، تسالني قبل أن تخفى في غمضة عين. هل يمر الزمن بطيئاً على الحافة الفاصلة بين الهم والحقيقة ؟؟؟

أرغبة لا أثر، لشموة قديمة، أخيق في عناء وضائق الخيبة المفقودة حول الرأس البني المتورم. لكنه أفلت كالعمامة ربما.. لا تساع الفتحة، لسمك الخيط. وانطبقت الحلقة على فراغ بدعكات متواليه من إبهامى فوق الأرض، حاولت سحقها لكنها غابت وسط الياف الزكية الأنيق.

تورم في صدرى دمل غيظ قديم فنز حنقاً وبخاماً، وطلت في نفسى بالغميات حقد تتفاقم من قاع نكرى طفولية، كنت قد جريت عليها تأثير المشغل عن بعد «الريموت كنترول». وليس كئشان أشياء كثيرة في الشقة تستجيب له، لم تستجب رغم «تلكات» أصابعى فوق أنزاد الجهاز الأسود الصغير، ظلت في طريقها الفامض خطأ عنيداً يمتد في إصرار نحو غابة مبهولة لكنها محددة.

اتخذت قراراً سريعاً. بعد زمن طال - أن أشن خضها حروياً تتبع الخطة نفسها، أن أقهرها بالغيظ وأمرضها باللقايع. في منتصف طبق كبير مستدير، سكبت كومة من السكر حولتها بالماء، بالقرب من عشها المحوط بالتراب (أعرف جيداً مكانه) وضعت الطبق.

في اليوم الأول، بدا جبل السكر الصغير وسط بهيرة الماء ممتعاً، ولا وجود لأثر لاق لها حوله. في اليوم التالي، كان البيض منها يتسكع حول الطبق دون أن يقترب منه، جبل السكر الصغير راسخ في مكانه. وفي اليوم الثالث، ثلاث جثث غارقة في بحيرة الماء، عند سطح جبل السكر رست إحداهما غرقلة. في اليوم الرابع.. انصمقت، الأجساد الصغيرة تتسلق كومة السكر وتتلمس طريقها في سرعة متجنبة حواف الماء المحيط أبقنى صوابى ما يحدث.

سكوت

رضا الحرسى - القاهرة

طبة سريدين التال العام تأتي لتلقاني لمهترى بهى السكاكينى. فهو حى يوجع بالوتى سلى تشق الطريق بين سيارات الدقى والزمالك للقاهرة سيارات احياء حفا. حتى صاج السيارة ينطق

الحزن يعرود بين حنايا الصمت. الصبا تعرت من حوله لملهى وتحيا لهذا الخير العرود. يتقدمنى المكتب النائم تحت لاقته تقول الصمت مفتاح الفرج.

خفت وسيبت السفره وجريت
 لا انا مبتسبت للسفرة علشان خايف
 - امل ايه؟
 - علشان انا ما بعشب اللحمه.
 - لا بتحبا
 - آيوه بعش اللحمه لكن مش دى
 - اه زى لحمه اللدير!
 - آيوه هي دى
 - لكن انا سمعتك بتقول إنه بياكل لحم البنى ادمين الى زيك
 تحب تاكل لحم البنى ادمين؟
 - يا ريتنى أعرف.
 - ما تعرفش ليه؟
 - علشان جيك ريانى كريس
 - انا مش عايزك تريبنى علشان.....

بالحياله. نصل إلى السكاكينى ولا صوت ولا رائحة إلا صوت
 ورائحة الدم للمشروب.
 أصعد درجات السلم الخشبي يفتح لى باب الزنازة. يحضر
 الغذاء ما بين لحم الجمعية الميت ومياه النساء مقفودة الغذاء
 أرفض ولأول مرة فى حياتى، أخذ جهاز الكسبيت وأجرى نحو
 الشرفة. ٩. يجرى ورائى طفلى الصغير ووطن المطرب: صوت الرقص
 شعرا ويريد ه انا خايف خايف خايف وحاسس بالخطر
 يردد وراء طفلى الصغير (انا خايف خايف خايف وحاسس
 بالخطر). أصويه
 - لا هو بيقول خايف مش خايف
 - وهو خايف من إيه؟
 - يمكن خايف من بكره!
 - وهو بكره زى الكلب والعريه بيوموت؟
 - لا بكره مايخوفش إلا اللي ما بيعسمش الكلام.
 - طيب ما انت بتسمع كلام ماما والمدر بتاعك فى الشغل ولكته

أمومة

حمدى مبارك - سفاجا: البحر الأحمر

- ٤ -
 فى الشهر السادس لم اقوم ظهور بطنى ولا انتفاخ شئى.
 - ٥ -
 فى الشهر الأخير بدأت أخاف من لحظة المضاض، وأحياناً
 أصل لحد الرعب، تتمثل ألى أمامى وهى مسجاة بعد ولادتها إياى،
 كتبت آخر المقطع: "لم أكن أول ولادتها، ورغم اقتناعى بكل المبررات
 إلا إبتنى خائفة وأحلم بها باستمرار
 - ٦ -
 ساعات المضاض تقرب ولا أستطيع الفرار، حلم الأمومة
 اللغوس فى نفسى قارب على الإنتمار... لكننى... خائفة

- ١ -
 فى طفولتى كانت الأمومة حلماً جميلاً يتمثل فى تفصيل
 العروسه وتزيينها وأرضاعها وأحياناً تصل للحظة الزفاف. لكنها
 أبداً لا تبدأ بمرحلة المضاض.
 - ٢ -
 فى صباى كتبت أنا العروسه نفسى، أحلم بالشوب الأبيض
 والفارس النبل الذى يقودنى والمهر الأبيض.
 - ٣ -
 فى الأيام الأولى للحمل كتبت أسود الليالى، أفاضل بين أسماء
 البنات والأولاد ثم لا أنتهى لراى معين وفى الليلة التالية أخطئ حياة
 جنينى حتى الجامعة وأحياناً حتى أحمل أولاده.

يسمع الباب إلا تقديم أقصوصة الصديق محمود عبد
المطلب التي حملت لنا الكثير من الروائع المعطرة التي لم
تمسها الأجيال الحديثة...

ولقد وصل البريد أيضاً أقصوصة من المقاتل
«محمود عبد المطلب الأشهب» يتذكر فيها بعض اللحظات
قبل نشوب القتال مباشرة في ٦ أكتوبر ١٩٧٣ ... ولا

عطر الدم

محمود عبد المطلب الأشهب - بينها

• الانتظار موت بطيء..
• والهزيمة عار لا يمهو إلا عطر الدم!!
• يبدو الأمر مستحيلاً!!
• الإرادة تقهر المستحيل وتلجر ينابيع الحياة من
صمت القبور؟

لم تكن خيوط الفجر قد استكملت استعدادها كي تنفلت
من قيد الظلام... تسلل الرجال إلى الهدف المنشود في ضربة
مباغطة كالقدر... سال الدم المشتعل في العروق على الأرض
العطشى... ترددت في أرجاء الكون سيمفونية للخلود،
وتغضب وجه القمر بلون العناء...

انتشبت روحه وفكف فائتلا:

المجد الحرية

على شاطئ البعيرة.... جلس في حضرة البهاء الجليل...
مستمعاً بضوء القمر... منتظراً، يحتضن سلاحه... يناجي
أحلامه... يمتطي جواداً أسطورياً، يعبر به حواجز الزمن
الأنى من رعم الغيب.
أشعة الحزن المنطلقة في أوردية القلب، تبكي في صمت
طفل الأحلام.

تطلع إلى الشرق وتسال في حسرة:
متى تعود لفرقتنا بهجة الأعياد، وفرحة الميلاد!!...!!
الذين تسببوا في الهزيمة يتجرعون انخابها في نوادي
الليل، وعلى من يحمل كرامة الوطن في حنايا الصدور أن
يدفع ثمن الخيانة؟
تبدى له على الصفحة الغضبية وجه تشبه روحه...
هنا إليها بقوة أشواقه، ولعن في سره زمن الحلم لثاته





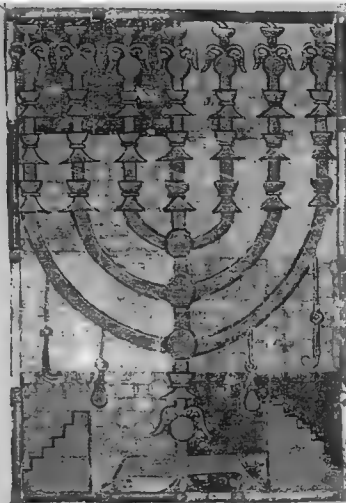
من أعمال الفنان عيسى جبار
في معجزة الأحد يوم الجمعة محاولة في تشكيل أفكار

جاءت هذه المرة بحالة للفنان

المعراج

١١١١١

العدد الثاني • فبراير ١٩٩٥



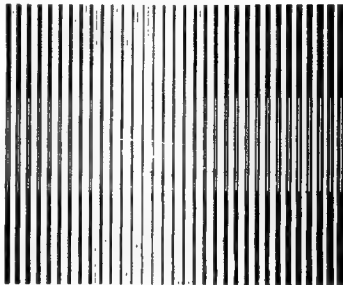
ثقافة إسرائيل
دعوى التطبيع وأبعاد المواجهة
٢- الرواية والقصة القصيرة

المحامي



مجلة الادب والفن

تصدر اول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

• **ميرحان**

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفني

نجوى شلبي





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الفجوة ١٢ ريالاً - أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريديّة حكوميّة أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٩ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحائق ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٦٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

الشن : واحد ونصف جنيه .

المدة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تتقزم بنشر ما لا تتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجمع

العدد الثاني عشر • فبراير ١٩٩٥ م • رمضان ١٤١٥ هـ

هذا العدد

صوره خلال الأمامي من المخطوطات العبرية

● الفني التشكيلي :

١- التصوير في المخطوطات العبرية
نحوي شفي / أحمد غزالي

■ الشعر :

سؤال في الموت محمد إبراهيم أبو سنة ١٣٦

■ المآخذ :

هاشمي الفلسفة به غمر من محترفيها
١٣٨ حسن طاب
عجائب ما بين التوسيع والتفاني والخطاب
السياسي هادي عبد الفتاح ١٣٩
حرية الإبداع وطوق المبدعين مولاد زكريا ١٣٤
معروض القاهرة الدولي للكتاب في دورته الـ ٢٧
..... لمة عز الدين ١٣٧
- النص في مواجهة النص جريس شكرى ١٤٠

■ جولة إبداع :

١٤٢

■ الرسائل :

١- لسان العرب ومدرات الفصحى وآلام الفصحى
لندن صبري حلف ١٤٢
حول التصوير والشرح والسياسة حوار مع يونسكو
دوارس نورة مفرى ١٤٨

■ أصدقاء إبداع :

١٥٣

■ الافتتاحية :

١- هرام على بلاية النوح أحمد عبد الحلي حمزى ٤
٢- ثقافة إسرائيل (٢) الرواية والقصة القصيرة
هذا إسرائيليون لا مستوطنون فريديت غارفي ٦
٣- الفرضيات
٤- الرواية الإسرائيلية المعاصرة أحمد عرغاشين ١٣
٥- التصادفات الكابوسية لجول محاربي
١٩٤٨ سامية على جمعة ٢٣
٦- وطن وتغلب الإحساس بالاضطهاد عبد الرحمن على عوف ٣٤
٧- صورة مصر في الأدب المصري المعاصر
..... على عبد الرحمن عطية ٤١
٨- صورة مصر في الرواية العربية الحديثة السيد إسحاق السوي ٥١
٩- الصراع الإسرائيلي الفلسطيني والظلمة الاستعمارية
منهايم بوى : وليد الميمصى ٦١
١٠- صورة الفلسطيني في القصة العبرية بعد الانتفاضة
..... محمد محمد أبو خليل ٧٤
١١- يورام كانبوك وأزمة الهوية في القصة القصيرة
..... محمد عبد الحلي أبو زيد ٨٧

● القصة :

١- بيرتس وعمل ضد دولة إسرائيل
يورام كانبوك : م. ع. أ. ٩٥
٢- طرف الرصاصية
إسحاق أوريال : جمال الرفاعي ١٠٢
٣- القطرة
نسيم ديان : م. ع. ١٠٨

● مكتبة إبداع :

١- مصر والتاريخ الثورات (مكتبة عالمية) ح. ط. ١١٥
٢- حيز النص (مكتبة عربية) رفاة عبد الله القاسم ١١٧
٣- النموذج الاختزالي للصراع العربي الإسرائيلي (مكتبة
عربية) عاتق عبد قاضي ١٢٣



حرام على بلابله الدوح !

هذه المقالة التي تبدأ بها هذا العدد، كانت صاحبها قد أرسلتها لي ردًا على ما كتبت في «الأهرام» منذ عامين حول الطبيعة العنصرية للفكرة الصهيونية، وأزمة الضمير التي تصنف بالمتقنين الإسرائيليين، وخاصة هؤلاء الذين يحملون ضميرًا حيًا يعذبهم بفداحة الظلم الذي وقع على الشعب الفلسطيني، نتيجة لقيام إسرائيل التي لا يملك هؤلاء المثقفون إلا أن يدافعوا عن وجودها بالقلم والسيف معًا، باعتبارهم مواطنين إسرائيليين.

وتتلاقم أزمة هؤلاء المثقفين حين يتاح لهم بصر نافذ يقودهم إلى الشك في قدرة إسرائيل على البقاء، وهو شك يفضي إلى الشعور الباهظ بعيشة كل ما حدث، ويأن كل شيء باطل وقبض ربح.

فيذا كانت إسرائيل من وجهة النظر الصهيونية هي أرض للبعاد، وهي الحل للمشكلة اليهودية، فقيامها غاية أخلاقية تبرر الظلم الذي وقع على الفلسطينيين أو تخفف على الأقل من الشعور به، لكن الوضع يخطف تمامًا حين نتظر في مستقبل إسرائيل فيدخلنا الشك في قدرتها على البقاء داخل هذا الموج العرسي المتلاطم، سواء في حال الحرب أو حال السلام. لأن إسرائيل إذا حازت أن تستطيع بمائة انتصار أن تقضي على العرب أما العرب فيستطيعون بالانتصار واحد أن يقضوا على إسرائيل. فيذا اقتنعت إسرائيل بالمسلم حقًا وحننت له، فلا بد أن يفضي بها السلم إلى الاختلاط والذويان، وإن

فمصيبرها في الحالين مشترك فيه. ولهذا أصبح الإسرائيليون يمشون الحرب كما يمشون السلام. لا يطمنون لوضع ولا يثقون في مستقبل. وهذا شرط بطبع الإسرائيليين بسمات متناقضة من الشعور بالاضطهاد والشعور بالتفوق، وماداموا مضطهدين ومتفوقين فكل شيء مبرر، والذي يبررونه لانفسهم يذكرونه على الآخرين، لأن هؤلاء الآخرين ليسوا إلا برابرة متخلفين أشد قسوة وأقل موهبة. وتلك هي المتواليات التي تجعل الإسرائيلي حاضرا للبيكاة قادرا على التدمير والإبادة. وأنا لا أدعي بالطبع أن العرب مبرأون من مثل هذه العيوب. لكن لكل أسبابه

ولقد كان الإسرائيليون يعلمون بأن يكون وضعهم في فلسطين شبيها بوضع للمستعمرين الأوروبيين في أمريكا. ولهذا كانوا يعتبرون الفلسطينيين نوعا من الهنود الحمر، ويزعمون جماعات من البذر الرحل الذين لا يسيروهم أن يضربوا خيامهم في أي مكان آخر ويتركوا الفلسطينيين لليهود. وطعن بلا شعب لشعب بلا وطن

غير أن الاسرائيليين اكتشفوا أن الفلسطينيين شعب كأي شعب آخر. ربما كانوا أقل تقدما من الأوروبيين، لكن مقومات الشعب متعلقة فيهم أكثر بكثير مما هي متعلقة في اليهود. فقد ظل الفلسطينيون يعيشون في فلسطين ويمعرونها جيلا بعد جيل. وظلوا يتكلمون لغتهم القومية، ويمارسون شعائرتهم ويحافظون على تقاليدهم، على حين ظل اليهود ألفى عام مشتتين في أقطار العالم. يخاطبون الأمم المختلفة ويتكلمون لغاتها ولا يعرفون في فلسطين إلا الأساطير. ولقد انتمسجوا نتيجة هذا التاريخ الطويل في المجتمعات التي عاشوا فيها ولقدوا بالطبع ما كان يجعلهم جماعة قومية واحدة. مهما يكن شعورهم الزاهن بما يجمع بينهم من مشاعر وأوضاع.

والفلسطينيون في كل الأحوال لا يشبهون الهنود الحمر كما كان للفكرين الصهيونيون الأوائل يتخللون، وإنهم فالصهيونيين الذين استعمروا فلسطين لا يشبهون الأوروبيين الذين استعمروا أمريكا. وهم أقرب إلى الصليبيين الذين دفعتهم الحماسة الدينية لغزو فلسطين منهم إلى المهاجرين الأوروبيين للمالم الجديد.

هذا هو تصویری الذي ربح عليه الكتابة الاسرائيلية في مقالاتها المنشورة في الصفحات التالية:

هنا إسرائيليون لا صليبيون

شولميت هارايين*

خمسون دقيقة جوية فقط تفصل بين مطار القاهرة الجوي ومطار بن جوريون في إسرائيل، بيد أن ما كتبه الأستاذ عبد المعطي حجازي في صحيفة الأهرام الغراء تحت عنوان: هنا عرب لا هنود حمر، يبدو وكأننا بصدد بُعد فاصل يقدر بخمسين سنة ضوئية. فلو زار الأستاذ حجازي إسرائيل، أو على الأقل لو سأل أولئك الذين كانوا قد زاروها لاستطاع أن يؤدي مهمته بوصفه مفكراً مستنيراً بصورة أفضل ولتتمكن من شرح الحقائق لأبناء شعبه بشكل أدق. ذلك لأن المهمة العليا لكل مثقف مستنير هي إزالة الأفكار المغرضة والخشاعة عن أعين الناس وإنارة الحقائق التي درسها وتعلمها، فهو قادر على تعليم الآخرين لكيلا يقعوا في أخطاء..

وبالفعل فإن من الأدح الأخطاء الظن بأنه لا توجد حضارة في إسرائيل أو أنها ذات حضارة دولية مختلطة متركة. أرجوك يا أستاذ حجازي المحترم: ازل عن عينيك غشاوة التحيز والأفكار المغرضة وشاهد بأم عينيك أروعة الآلاف كتاباً التي ترى للنور في إسرائيل كل سنة (لدى سكان لا يتجاوز عددهم أربعة ملايين ونصف مليون نسمة) - وكل هذه الكتب تصدر باللغة العبرية وهي لغة الأغلبية الساحقة لهذه البلاد وسكانها، إلى جانب مئات الكتب التي تصدر باللغة العربية. فلو استجتمت راحة جاشتك وشجاعتك لتقوم بهذه الخطوة لدعوتك، لترى قاعات المسارح فتشاهد واحدة من عشرات المسرحيات التي تعرض فيها كل سنة باللغة العبرية أيضاً. لو اقتضت على مثل هذه الخطوة الشجاعة لتصفحت صحفنا ومجلاتنا التي تمثل الصحافة الحرة والتي كثيراً ما توجه النقد المرير إلى السلطة وإطالما استمعت إلى الأغاني والأناشيد التي تكاد تكتب وتلحن كل يوم باللغة العبرية سواء كانت على مستوى عبري عالٍ ومستوى شعري أدبي راقٍ أم كانت على مستوى شعبي؛ مستوى آفاني الشارع والحارة وكلامها نخبها من صميم فؤادها.

وأي من العبث هنا الحديث عن اللغة؛ فهي مصدر وأصل كل الحضارة برمتها. فلقد سمعت مراراً وتكراراً أناساً مصريين طيبين يمتدنون بلقته قد وفد إلى هنا (أرض فلسطين) بعض البشر، وقاموا بإحياء اللغة العبرية بصورة مفتعلة بعد ألفي سنة كانت خلالها هذه اللغة مطبورة وكتبتها محنكة. إن الأمر ليس كذلك يا أصدقائي المصريين، فعندما خضع شعبي قبل ألفي سنة للآوى الرومية الفظيعة التابعة للإمبراطورية الرومانية فاجلته وأبعثته عن وطنه لم يلغز أبناء هذا الشعب معهم مالأً أو ذهباً أو فضة.. لا. لقد أخذوا معهم كتاباً وكان هذا أهم ملك لهم. إنه مهجتهم. وهذا الكتاب مدون

(ه) شولميت هارايين: أدبية إسرائيلية كتبت حتى الآن اثني عشر كتاباً، وقد ترجمت إبداعاتها إلى ثلثي لغات في أوروبا والولايات المتحدة. وهي كذلك عضو في اللجج القوي العبري وتبشيرة في معسكر السلام الإسرائيلي، وكتبت الكثير من المقالات في مواضيع سياسية واجتماعية في الصحف.

باللغة العبرية وقد نما أبناء هذا الشعب وترعرعوا جيلاً بعد جيل في ارضان هذه اللغة قبل أن يتعلموا لغة البلاد التي عاشوا فيها. وعندما أراد يهودى فى هولندا مثلاً أن يرسل يهودياً فى اليمن فقد ترأسا باللغة العبرية. صحيح أن هذه اللغة لم تتطور كما ينبغي كاللغة التى تنمو بلا نور كافٍ ومع ذلك فإن علماء المجمع اللغوى العبرى يؤكدون أن أغلبية الرجال اليهود وعلى مر الأجيال وإلى كل جالية وطائفة كانوا يجيدون قراءة أى نصٍ عبرى بلا أى صعوبة. صحيح أن هذا الأمر لم يشمل النساء اللواتى كان مركزهن بالنسبة للعلم والثقافة مختلفاً، ولكن العبرية كانت وما زالت مهجة حضارتنا فى جميع بلدان الشتاتنا . فى العصور الوسطى وما بعدها تم تأليف مسرحيات ونظم قصائد فى غاية الروعة والإبداع باللغة العبرية. وعندما سافر شاب من صمد قبل مائة وخمسين سنة لزيارة اليمن فقد تكلم اللغة العبرية فى صنعاء ككلم طبعى لا غرابة فيه.

وعند الانتقال إلى الحياة الحديثة دعت الحاجة إلى استحداث كلمات جديدة باللغة العبرية ، مثلها مثل سائر اللغات العريقة ومن بينها اللغة العبرية . كلمات واصطلاحات أُلهمت فى مواجهة التطورات التكنولوجية والعلمية المعاصرة بنجاح تام واستحداث تعابير مناسبة. إن نجاحنا فى تكييف اللغة العبرية بالذات لمتطلبات التطورات التقنية والعلمية واحتياجاتها هو الأمر الذى أتاح لنا تدريس المواضيع العلمية العليا باللغة العبرية. وهكذا هو الأمر بالنسبة للطب والنسبة للفيزياء والهندسة وعلم النفس وما إلى ذلك، وهى مواضيع يتم تدريسها كافة بالعبرية وينجح تام. فإننا لا نحتاج إلى لغات أخرى فى المؤسسات الأكاديمية الإسرائيلية إلا بوصفها لغة إضافية.

وبالطبع فإن اللغة قد تغيرت أسلوباً وشكلاً، بيد أن الجسم ظل كما كان عليه قبل ألفى سنة وقبل خمسة آلاف سنة ولا تجد إنساناً إسرائيلياً لا يفخر بتراث الحضارى العريق فى القدم، والأمر لا يتعلق باللغة فحسب بل بالكتاب المقدس أيضاً والبحوث الشرعية والفقائى فى المشرع والتلمود التى يقتنها أبناء الشعب أو على الأقل جانب منهم. كل هذه الأمور خلقت تشكيلة منظمة من القيم اليهودية المشتركة من أقصى المالم إلى أبنائه . فى حالة إغفال فهم هذا الأمر أو عدم إدراكه، فإننى أشك فى إمكان فهم موضوع إسرائيل وإدراكه تمام الإدراك. إذن لا يمكننا أن نتحدث هنا عن الصليبيين الذين احتشدوا وهاجوا من أماكن وأقطار متعددة تصدهم الرغبة فى احتلال الأماكن المقدسة فى دينهم، وكانوا وظفوا خليطاً ليس له قاسم مشترك من التاحية الحضارية ولم يمتزجوا بأرض البلاد ولم يعملوا فيها أو يزعروا تراثها. إننا بصدد شعب عاد إلى الأرض التى أجلي منها وعاد إلى منابته ومناخه الحضارية والتاريخية وهو يقيم الآن بفلاحة أرضه إلى جانب العمل الفكرى الروحى المستتير الأصيل وكرهه لم يتم إجلأه عنها قطعاً.

الحجة الثانية التى يلقها الأستاذ حجازى تتعلق برجال الفكر الإسرائيليين والمستتيرين منهم فيقول: لماذا لا يرفضون مثلاً الخدمة فى الجيش . وهنا نصل إلى موضوع فى غاية الأهمية وهو موقع رجل الفكر فى النظام والمجتمع . ومن الجدير جداً أن تجرى حواراً مثمراً ناهجاً بينكم وبيننا حوله..

فعندما تتمتع الديمقراطية في النظام، أو إذا كان هذا النظام لا يقوم على أسس وتقاليد ديمقراطية، لا يجد رجل الفكر الشريف مفراً إلا في إمكانية إبداء احتجاج فردي. إن ذلك يقول رجل الفكر المستنير للنظام القادر على كل شيء: ليست لي القدرة ولا تتوفر لدى الوسائل اللازمة الكفيلة بشن حرب ضمدك أو معارضة ممارساتك وأرائك إلا عن طريق الرفض الشخصي. وبالفعل فإننا نجد هذه الظاهرة في الدول الشمولية حيث يقبع المفكرين والمثقفون في السجون أو يتم نفيهم خارج بلادهم أو حتى يتم إعدامهم حيث لا تتوفر في النظام الشمولي أي طريقة أو وسيلة لمعارضة الحكم وممارساته إلا عن طريق الاحتجاج للشخصي أو الاحتجاج الفردي.

ليس الأمر كذلك بالنسبة لدولة ديمقراطية. فالنظام الديمقراطي مبني على أساس وجود آراء متعددة ووزنها النسبي بين مختلف طبقات الشعب. ففي إسرائيل مثلاً، وهي دولة ديمقراطية بكل معنى الكلمة، نصف الشعب لا يشعر بالرفض عن مجريات الأمور نتيجة الاستمرار في التشبث بالمناطق، ولكن لا يمكن التحدث هنا عن جينوسايد أو إبادة شعب يا أستاذ هجازي، بل عن سياسة يد شديدة، وفي بعض الأحيان لا إنسانية. إن إرنست جينوسايد أو إبادة شعب يعني إخراج الرجال والنساء والأطفال من بيوتهم وقتلهم إلى أسكن إبادة جماعية. هكذا فعل الطغاة النازيين الألمان في أوروبا باليهود وعمليات أخرى، وهكذا فعل الخمير الحمر في كمبوديا. وعملية إبادة شعب لم تحدث وإن تحدث إطلاقاً في حدود السلطة الإسرائيلية. ومنذ بداية الانتفاضة أصبح خلال أعمال الشعب للشديدة ضد جنود إسرائيليين أقل من عشر المائة أي واحد من ألف من السكان في حين يواصل ٩٩،٩٩٪ حياتهم ويمارسون أعمالهم اليومية فلا يمسهم أحد بأذى. وحتى العشر المائة فهو أمر في منتهى الصعوبة لغالبية الإسرائيليين الذين يطالبون علناً بالانسحاب من المناطق لكيلا يضطر الجيش إلى مواجهة المواطنين.

ومع ذلك فشتان بين هذا وبين (الجينوسايد)؛ ليس من مهمة رجل الفكر أن يصدق في المعطيات التي يوردها لدم أرائه؛ فإذا كان نصف الشعب يرغب في طريق أخرى، طريق السلام، الطريق التي اختارتها مصر العظيمة، فليس لأي رجل فكر أن يشعر وحيداً فريداً أو أن لا مناص له إلا بالرفض الشخصي والذهاب إلى السجن. فالمفكر الإسرائيلي الذي لا يريد مواصلة التشبث في المناطق يجد عوناً واضحاً: بإمكانه الانضمام إلى أي من الأحزاب التي تفكر مثله والقيام بنشاط سياسي من أجل تغيير للसार السياسي. ومن الأهمية بمكان أن نتذكر أن الأمر يتعلق بقوى شعبية تكاد تكون متوازنة. ففي الانتخابات الأخيرة كان الفرق بين التكتل (الليكود) والتجمع (المعراخ) مقبداً واحداً فقط والباحثون يتفقون على أنه لو لم تطلق قنبلة حارقة عشية الانتخابات نحو أتوميس في أريحا، وهو حادث إرهابي أسفر عن مقتل أم وأطفالها الثلاثة مع جندى حاول إنقاذهم من النار - لولا هذا الحادث لانتصر للتجمع (المعراخ) في الانتخابات ولكننا جميعاً نسير في طريق السلام في المنطقة ولتقدمنا إليه بثقة والطمأنينة. إن طالما ظل النظام الديمقراطي سائداً وبقيت الصحافة حرة، وما دامت الإمكانية متاحة للتحال على الطريق السياسية، فلا يوجد أي سبب في الدنيا يدفع رجل الفكر إلى أن يقوم

بعملية دونيكشوتية فردية غير مجدية من شأنها أن تؤدي إلى رد فعل معاكس . وأوقمت يا استاذ حجازي بتقننى الحقائق ولو ببسط الطرق اوجدت أن جميع المفكرين وجميع الانبياء متواجدون في معسكر السلام ويؤيدونه كل حسب كلاسته وقدرته. ولقد كانت كاتبة هذه السطور، وبمساعدة اصديقاء فلسطينيين، مرتين في قلب الانتفاضة، في معسكر جباليا ومعسكر قلندية وفي أماكن أخرى؛ وكتبته عن ذلك بصورة مستفيضة في المصحف الإسرائيلي من خلال اداء واجب المفكر لنقل الوقائع التي درسها وراها بأم عينيه إلى المجتمع. وما لاشك فيه أن للكتابات التي يقرؤها ربيع أو خمس السكان الإسرائيليين - والأمم يتعلق بتوزيع صحيفة بهذا المدى - ذات تأثير كبير وأهمية تفوق أهمية إلقاء هذا المفكر في السجن، أو رفضه بشكل انفرادي، حيث يمكن ذكره اليوم وتُسى غداً. إن النضال أهم من الاحتجاج طالما توفرته إمكانية النضال. والكثير من الكتاب والأنبياء يسبقون فعلاً في هذه الطريق.

زد على ذلك أن مصر هي الدولة العربية الوحيدة التي اختارت جادة الصواب، جادة الصواب الإنساني للسلام. ومازلنا نسمع أصواتاً أخرى من دول عربية أخرى تتشوق وتمجد الحرب وتدعو إلى إبادة إسرائيل. وفي هذه الساعة التي يتم فيها تحرير هذه السطور يهدنا هدماء حسين ويتوعنا بالصواريخ والغارات حائزاً على تأييد ياسر عرفات علناً وعلى روعس الأشهاد ، حيث أصبح هدفاً للنقد اللاذع في مصر أيضاً بسبب الطريق التي اختارها . لهذه الأسباب وبسبب الاعتداء الإرهابي في عيد الأسابيع الأخير وإمكانية تعرض مئات الإسرائيليين للقتل لدى هجومهم في شاطئ البحر للاستجمام، لاتجد أي شخص في إسرائيل يعتقد بأن الأخطار قد زالت وبات في الإمكان حلّ الجيش والتوجه إلى البيت بهدوء، وأطمئنان. والمفكر الإسرائيلي هو الآخر يعيش بين ظهرائي شعبه ولا يمكنه أن يجلس في صالون داره قائلاً: إن هذا الأمر لا يهمني ولا يخصني في حين يقوم أبناء الشعب بخدمة عسيرة حيث لا يعلمون دائماً كيف يجب أن يتصرفوا لأن زعماءهم الروحيين المستنيرين قابعون في بيوتهم غير متواجدين معهم. لا يا استاذ حجازي فالمفكر الإسرائيلي ليس هارياً، فهو يؤمن بالحل السياسي وبالسلام. وهو يكافح ويتأفق في سبيل أرائه في كل مكان يتواجد فيه . وحتى في الجيش تجده متناضلاً تاجحاً في أغلب الأحوال في سبيل العملية دون وقوع عمل أعمق من جانب مصري الراس. والأهم من كل ذلك أنه يعبر عن رأيه بصوت عالٍ رفيع في المصحف وفي كل مكان متاح له. وهو لا يقابل دائماً بشعبية ومحببة. ففي بعض الأحيان يتلقى تهديدات تمس حياته من جانب بعض الحمقى وبشكل متطرف. وفي بعض الأحيان تفضل السلطة تجاهله وعدم الاستماع إلى كلام الفيلسوف عماقوثيل كانت الذي قال إن السلطة العاقلة يجب أن تصيغ السمع إلى فلاسفتها. بيد أنه يناضل وفي الوقت ذاته يؤمن بنجاح فضله. وهو ولاشك لا يستمتع أن يسلبوا وجوده أو أن يتجاهلوه أو يتفادوا عنه وعن فكره وأعماله في بلاد مثل مصر، لثتي يشاطرها كثيراً من اللقب، وحيث يجب أن يجد فيها صدراً رحباً للحوار الناجع المثمر.

فعمى ولمل أن ينشأ من الأصعب علي كلمات الأستاذ هجازي التي تستند إلى كثير من الأخطاء والمغالطات، بعض العزاء والسلموى بلن يتاح لنا لقاء وجوار يهنكم ووبننا، وأن تتحرك بعضنا على البعض الآخر، وعندما سيتضح لنا جميعاً ما هو الفاصل البقيق الواهى بين المذكرين المصريين والإسرائيلىين وما هو عقى الأساس الإنسانى المشترك بين الجانبين ورحابته . وبدلاً من أن يتخوف بعضنا من البعض الآخر، علينا أن ندرك أن كلاً منا يستطيع أن يستمد القوة والأمل من صاحبه المتواجد على بعد خمسين دقيقة فقط جواً.



لقد صرفت للنظر عن نشر هذا الرد حين وصلنى، لأن نشره آنذاك كان سيسلدرجنى للدخول فى مناقشة يمكن أن تفسر تفسيراً سياسياً، خصوصاً وأن فى الرد ما يشجع على هذا التفسير. حتى إذا قررنا أن ننظر فى الثقافة الإسرائيلىة وتقدم عنها صورة تساعد القارئ على فهم ما يدور الآن من حديث عن السلم، والتطبيع، والنظام العالمى الجديد، رأينا أن ننشر الرد ليكون تمثيلاً لوجهة النظر الإسرائيلىة فى هذه الصورة.

وفى ظنى أن الإسرائيلىين لا يستطيعون أن يقولوا عن أنفسهم أفضل مما قالتها السيدة شولميت هارايشين، فقد دافعت عن إسرائيل بحرارة شديدة، واتهمتني بالتعصب والمغالطة، وظلت مع ذلك تزيد معسكرات اللاجئين الفلسطينيين، وتبين العنف وتدعو للسلم والحوار. وهذا شيء جميل، أن ينتمى الكاتب لدولة قادرة على أن تتجتاح كل لحظة ما حولها من بلاد، فتمنحه الفرصة لأن يتعاطف مع الشعوب المظلومة ويبدو دائماً فى نظر العالم نصيراً للسلم.

وبما أن القيصير وهتلر وفرانكو اضطلهوا اليهود الذين اجتاحتوا فلسطين بحجة أن أسلافهم عاشوا فيها، واجتاحتها ما حولها حتى تنال مستعمراتهم فى أمان، فالكاتب العربى محروم من هذه المزاي المتاحزة لمزيمه الإسرائيلى، فهو لم يحقق أى هدف من أهدافه القومية، والجيش الإسرائيلىة لاتزال تحتل بلاده، ولهذا لا يستطيع أن يدافع عن السلم، إلا إذا كان هذا للسلم مشروطاً باسترداد حقوق شعبه. ولهذا ينهم «المرتاجون» بالشيفونية، ومعاداة السامية! وحين اجتاحت الجيوش الإسرائيلىة جنوب لبنان وحاصرت بيروت سال بعضهم الشاعر الفلسطينى الكبير محمود درويش: لماذا لا تتظاهر ضد الحرب الدائرة فى لبنان كما يتظاهر المثقفون الإسرائيليون ضدما؟ فاجاب: عندما تتجتاح الجيوش الفلسطينىة فلسطين وتحاصر تل أبيب والقنص ستاتظاهر ضد الحرب!

وبالأمس اتصل بى الكاتب الكبير إميل حبيشى من حيفا، وقال لى إنه عاتب على لائى نشرت فى العدد الماضى مقالة فيصل دراج التي ينتقد فيها مواقفه، ويخبرنى أنه كتب رداً سيرسله إلى لائشره.

وأريد بهذه المناسبة أن أعبر لإميل حبيبي عن إعجابي الذي لا يتحول بأعماله، وما أحمله له شخصيا من مودة وحب، وهذا لا يتعارض في نظري مع احترامي لنقاده والترحيب بهم على صفحات هذه المجلة، خصوصا حين يكون الناقد مؤهلا لمناقشة الكاتب، وفي ظني أن فيصل دراج مؤهل لمناقشة إميل حبيبي.

أنا لست ممن يستسهلون اتهام أحد في وطنيته. وحين يوجه الاتهام إلى إميل حبيبي أنكره وأدينه. لكنني لا أستطيع أيضا أن أقر الكاتب الفلسطيني الكبير في كل ما يصرح به ويفعله باسم السلام. فإذا رأى في النقد الموجه له تزييدا أو تحاملا أو خطأ من أي نوع، فصفحات المجلة مفتوحة للرد والتصحيح.

وهذا أيضا ما أقوله حول قرار اتحاد الكتاب العرب في دمشق بإسقاط عضوية الشاعر أدونيس فيه لاتصاله بالإسرائيليين ودعوته لتطبيع العلاقات بينهم وبين العرب: أحب ألا تتكلم في نوايا أدونيس وأهدافه الخاصة.

أنا أيضا أعتقد أن الخروج الفردي لبعض المثقفين العرب على قرار المقاطعة، استهانة بالإرادة القومية لا يستطيع أحد تبريرها؛ وربما ظن هؤلاء المثقفون أن اتصالهم بالإسرائيليين يحقق لهم مزايا في بعض المؤسسات الثقافية، ويمنحهم فيها القبول. وهذا سلوك رديء نعالجه بالحوار والمناقشة، ولا نعالجه بإصدار القرارات.

ولقد كنت أنوي أن أنهي كلمتي هذه هنا، و أترككم مع مقالة الكاتبة الإسرائيلية، ثم أعود للتعليق على ما جاء فيها وقد صرمت على علم به. لكنني وجدت أن بعض تعليقاتي تسريت ضمنا إلى سطورى السابقة، فضلا عن أن المساحة المخصصة لي ذهب معظمها فيما قلته ولم يبق منها إلا القليل الذي أفضل أن أجمله في سطور قليلة.

السيدة شولميت هارابين ترى من حقها وحق الغزاة الآخرين الذين قدموا معها من روسيا، وبولونيا، وألمانيا، والمغرب، واليمن، والحبشة، والعراق أن يستولوا على مدن الفلسطينيين وإرامهم، وعلى منازلهم وحدائقهم، وعلى أنا أن أؤيدهم وأهنتهم باغتصابهم فلسطين، وإلا فانا متحيز متعصب عاجز عن الرؤية. تزعم السيدة أن اليهود لم يفزوا فلسطين، بل عادوا إليها بعد أن أجلاهم الرومان عنها قبل ألفي عام. إذن فمن حق أي شعب أن يعود إلى الأرض التي كان يسكنها من قبل، واللاجئين الفلسطينيين أولى بهذه العودة. لأن اليهود الصهيونيين لم يجلوهم عنها إلا منذ أقل من نصف قرن، فهل تسلم السيدة للفلسطينيين بما تسلم به لليهود؟ وإذا كان الفلسطينيون قد أعلنوا على الملأ أنهم يقبلون أن يعيشوا مع اليهود جنبا إلى جنب، فهل أعلن اليهود بالمثل أنهم يقبلون ذلك؟ لا، وإنما يعلنون أن فلسطين هي وطن

الشعب اليهودي كله. فمن حق أي يهودي يعيش الآن في التبت أو في النرويج أن يعود إلى فلسطين، وليس من حق محمود درويش أن يعود إليها؟

أحرام على بلبله الدرع، حلال للطير من كل جنس؟

كيف يمكن أن يكون إن بنينا سلام، وهذه هي عقيدة الذين يطالبوننا بالسلام؟ وكيف نصدق أن يكون مجتمع تألف من غزاة عنصريين مجتمعا مثقفا، أو مجتمعا ديموقراطيا. فلتطبعوا ملايين الكتب، ولتنتشروا مئات المسارح. لستم متحمسين ولا ديموقراطيين إلا إذا رضيتم للفلسطينيين ما ترضونه لأنفسكم.

ونحن لسنا كما تزعم السيدة. نحن أعدل وأكثر سماحة وثقة بأنفسنا وأطمئنانا إلى ما يعملنا لنا المستقبل من عدل يصحح الأخطاء ويأسو الجراح، ويجعلنا نحن وأنتم أقدر على التفاهم والحوار.



العدد القادم من إبداع :

ثقافة إسرائيل - ٣

دعوى التطبيع وأبعاد المواجهة

يشمل الجزء الثالث والأخير من هذا الملف، دراسات ومقالات عن الفلسفة والمسرح والسينما في إسرائيل، والفولكلور وأدب الأطفال، وخصوصية الأدباء الإسرائيليين (السفارديم) من ذوي الأصول العربية، والتأثير العربي في الأدب الإسرائيلي، وحفريات علماء الآثار الإسرائيليين في سيناء بعد ١٩٦٧، بالإضافة إلى عروض لأهم الكتب الجديدة في الموضوع، وببليوجرافيا للكتب العربية الصادرة في مختلف الموضوعات المتعلقة بإسرائيل.

وترجوو إبداع أن تكون بذلك قد قدمت للقارئ، المصري والعربي صورة متكاملة عن الثقافة في إسرائيل؛ ويبقى المجال بعد ذلك مفتوحا أمام أي تعليق مسئول أو أية مناقشة جادة.



تنويه : القصيتان اللتان نشرتهما (إبداع) في العدد السابق [يناير ٩٠] للشاعرين **أرييه سيلان** - وليس سيلتان - **يهودا عيمحاي** هما من ترجمة د. علي عبدالرحمن، وأيسا من ترجمة د. عبدالرحمن علي عزه. كما قد يلهم من السيلان.



تُرجم إلى العربية ، على مدى العشرين سنة الماضية،
سبع روايات إسرائيلية.

غبار لياثيل ديان وترجمها هانى الراهب ، وخربة
خزاعة ليزهار سميلانسكى وترجمها توفيق فياض،
والحروب الصليبية لعاموس عوز وترجمها غالب
هلسا، والعاشق لإبراهيم يهوشع وترجمها محمد حمزة
غنايم ، والطريق إلى عين حارود لعاموس كينان
وترجمها أنطوان شلحت ، وميخائيل لعاموس عوز
والتي ترجمها رفعت فودة بعنوان **دحنة وميخائيل**،
وابتسامة الجدى لديفيد جروسمان والتي ترجمها
حسن خضر وستصدر قريباً.

وأزعم أن اطلاع القارئ العربى على هذه الروايات،
يكون لديه فكرة جيدة عن اتجاهات الرواية الإسرائيلية
المعاصرة، وتفكير الطبقة المثقفة اليسارية تجاه الصراع
العربى الإسرائيلى، والشخصية العربية عامة، خاصة
وأن الحالة الروائية المسيطرة على الروائيين منذ
الستينيات وحتى التسعينيات يحكمها روايتان هما الأكثر
أهمية على ساحة الإبداع الروائى الإسرائيلى الآن :
إبراهيم يهوشع وعاموس عوز مع الاعتراف ، طبعاً،
بالفروق بين روايتي وآخر.

فإبراهيم يهوشع كان سابقاً لتناول قضية العربى
على نحو جاد وإنساني فى رواياته - وربما الأول فى هذا
الضمار - منذ صدور روايته **دفى مواجهة الغابات**،
١٩٦٨ وحتى آخر رواياته «خوليس» ١٩٨٧ مروراً بروايتيه
العاشق (١٩٧٧)، وطلاق متأخر (١٩٨٢).

والذى يحكمه فى كل رواياته ، إيمانه بالصهيونية
كحل وحيد للمسألة اليهودية ، وإيمانه أيضاً بأن هذه

الرواية الإسرائيلية المعاصرة

الأرض الفلسطينية يتنازعها حقان: الحق الفلسطيني والحق الإسرائيلي ، لذا لابد من المصالحة والتعاون بين العرب والإسرائيليين، ولا حل إلا بهذه الطريقة.

في روايته «في مواجهة الغابات» يؤكد على الحق العربي بجانب الحق الإسرائيلي ، وهي أول رواية إسرائيلية تقول ذلك، مما دعا النقاد لأن يصفوها بالتخريبية والانتحارية وموالة العرب.

طالب يعد رسالة دكتوراه ، يساعده أصدقائه ليعمل حارسا لغابة أقيمت على أنقاض قرية عربية ، ليتغلب على أزمة نفسية ألمت به . يعيش في الغابة رجل عربي مقطوع اللسان يتعاطف معه الشاب اليهودي ، ويهمل في حراسته للغابة، ويتهم دوافع الرجل العربي في عدم مغادرته أرض قريته السابقة ، ويمكن العربي من إحراق الغابة لتظهر أثار قريته القديمة ، بل ويساعده اليهودي في ذلك. ويرى رياض بيديس في مجال تحليله لهذه الرواية « رأى المؤلف في هذه القصة، الطرفين ضحيتين ، وهذا ما لا نوافق عليه طبعاً، فالشاب اليهودي هو ضحية أزمة نفسية ألمت به ، بينما العربي هو ضحية الوضع السياسي عامة : لكنهما التقيا عند نقطة واحدة ، هي انهما يعيشان أزمة كبيرة ، تمخضت عن فعل مشترك مدمر».

(ملاحظة : هناك مخطوطة ترجمة لهذه الرواية . بين أوراقي لأدري من قام بترجمتها ، ولعله ينهبني إلى ذلك.)

في رواية **العاشق** (١٩٧٧) يقدم المؤلف ست شخصيات تتبادل السرد في الرواية : أسرة تصور أجيالا ثلاثة : الجدة والابن وزوجته والحفيدة ، ثم عشيق

الزوجة الهارب من الجيش ، والميكانيكي نعيم الذي يعمل في كراج الأب ولا يستطيع الاستغناء عنه. وقدم المؤلف صورة هذا العربي في عين الأجيال الثلاثة وكيف يرتبط بعلاقة حب مع الابنة . وما يحسب ليهوشع انه قدم شخصية العربي في هذه الرواية بشكل إنساني واقعي غير مزيف كما كان يحدث سابقا في الرواية الإسرائيلية، ولكن ما يعيب هذه الشخصية هو استعداها الكبير للتنازل لجرد قبولها في المجتمع اليهودي ورضا هذا المجتمع عنها ، مبهرة بقشور الحياة الإسرائيلية ، وهي بذلك شخصية لا تمثل إلا نسبة ضئيلة من العرب (تزايد هذه الأيام !) ، ثم أن المصالحة التي تتم بين العربي واليهودي في هذه الرواية مصالحة وأمية تعبر عن فكرة في ذهن الكاتب أكثر مما تعبر عن واقع حقيقي، فاللقاء بين العربي واليهودي يلتقد مصداقيته في ضوء السياسة الإسرائيلية العنصرية التي تعامل بها العربي واليهودي الذي تمارسه عليه برغم دعوة المؤلف أن يدخل العربي المجتمع العبري ويأخذ مكانه بوصفه فرداً له حياته وتفكيره وطموحاته الخاصة . في روايته **(مولخو ١٩٨٩)** يبحث بلطاه اليهودي عن انتماه الحقيقي إلى الشرق ، ولا يجده إلا في ممرضة عربية ، وذلك أيضا تجسيد لفكرة في ذهن الكاتب بأن شرقيته لن تتحقق إلا بلقائه ومصالحته مع العربي.

أما عاموس عز فقد حكمه منذ إصدار مجموعته **«دعواء بنات أوى» ١٩٦٥**، هذا الدعاء الذي ينبعث في الليل يهدد الكيان الإسرائيلي المعزول عن محيطه العربي. وبالطبع «بنات أوى» هي رمز للعرب ، وتوراتيا هي رمز للاندثار والخراب.

في روايات عزّز جميعها نرى صراعاً .. بين الإنسان المتحضر الذي يمثله عادة اليهودي ، وبين الطبيعة المتمثلة في الجبال والصحاري والعرب.. وكل ذلك يهدده بالخطر والزوال.

في روايته «ربما في مكان آخر» ١٩٦٥، يبدو فيها العربي ظاهرة طبيعية شديدة يجب القضاء عليها ، بينما في روايته «حنة وميخائيل» لا يظهر العربي إلا بشكل كابوس في أحلام حنة التي ينتابها شعور باغتراب دائم داخل إسرائيل ، وتركبها المخاوف والوساوس حتى ترى أن أمانها واستقرارها يكمنان في استسلامها لقوى وحشية بدائية متمثلة في هذين اللذائنين العربيين التي تربت منهما في صغرها ويظهران في أحلامها .

عموماً أن العربي في أعمال عزّز له حضور دائم وغياب دائم في الوقت نفسه، لا يأخذ شكلاً إنسانياً قط برغم أنه أحد المحاور الأساسية في الصراع. في روايته «الصفوف الأسود» ١٩٨٩، التي كتبها على شكل رسائل بين أفراد عائلة يهودية وأصدقائها وأقاربها ومحاسبيها، يظهر العربي أو على الأقل يوصف بأنه شخصية متوحشة تتمتع لسفك الدماء ، ويُنصَح الابن بالابتعاد عن العرب حتى لا يصبح مثلهـم.

فالحل في رأي عزّز أن يبتعد اليهودي عن العربي وأن تكون هناك دولتان : إسرائيلية وفلسطينية .

في روايته الأخيرة «فيما» (١٩٩٣) وفيما هو اسم بلطغا الذي يعيش في القدس ولكنه يشعر أنه هناك عن طريق الخطأ .. ويؤثره ما يجري في الأرض المحتلة ، ويؤرقه أكثر ما يجري داخل إسرائيل والمجتمع الإسرائيلي .. فالناس تقرأ الجرائد وتستمتع إلى الأخبار

وتشاهد الأحداث وتقول لبعضها البعض لا يمكن أن يستمر هذا ، ويوقعون على العرائض بين حين وآخر .. لكنهم في الواقع لا يفعلون شيئاً ولا أحد يستمع إليهم . هذا البطل يقول في آخر الرواية لأبطال الفيلم الذي يشاهده في السينما - وكان كل ما يشاهده في الواقع مشهداً سينمائياً - «إذا أردت أن تستريحوا وترحوا فليترك كل منكم الآخر في حاله ، وكوّنوا خيرين».

وجهتها نظر ، إحداهما تنادي باندماج العربي واليهودي في مجتمع واحد، والأخرى تنادي بانعزال العربي عن اليهودي وليذهب كل إلى دولته.

لكن هذين الرايين لا يجدان أدنا صاغية من السلطة الحاكمة ومن قطاع عريض من الرأي العام ، حتى أن «فيما» بطل رواية عزّز الأخيرة ، حين يقرأ في صحيفة عن سقوط طفل من بناية مرتفعة وأصابته في مخه وتقدير الأطباء أن حالته منتهية، وذهاب أمه إلى أحد رجال الدين اليهود ويخبرها بقراءة بعض الآيات الدينية فوق رأسه ويشفي الطفل ، يقول لماذا لا نقرأ هذه التعويذة الدينية على رأس رابين وشامير.

هذا الذي توصل إليه كاتبان يعتبران أكثر كتاب إسرائيل شهرة وإبداعاً في مجال الرواية ، ما موقعهما وسط الروائيين الآخرين وأين يقفان في رحلة الرواية الإسرائيلية في هذا القرن؟

منذ قيام أول حزب صهيوني في فلسطين على أيدي مجموعة من مهاجري الموجة الثانية ١٩٠٥، وانعقاد مؤتمره الأول في بتاح تكفا ١٩٠٦، أقر دور الثقافة والأدب الحاسم في تحقيق حلم الصهيونية في فلسطين ، وأصدر الحزب مجلة ١٩٠٧، اهتمت بالدراسات الأدبية

وتشجيع الكتابة الإبداعية. ومنذ تلك الفترة وحتى قيام دولة إسرائيل ١٩٤٨، صدرت عشرات من الروايات المسيونية في فلسطين، تركزت أهدافها ومضامينها بالدرجة الأولى على:

- إحياء اللغة العبرية القديمة ، وتمجيد تراث الحياة اليهودية ، وتأكيد مقولة الملكية التاريخية لفلسطين ، اعتمادا على أساطير يتعاملون معها كمسلمات غير قابلة للنقاش.

- وصف بدايات الحياة اليهودية في فلسطين ، مع تعاقب موجات الهجرة إليها ، والعقبات التي صادفتها ، والإنجازات التي حققتها ، والصراعات النفسية والروحية التي خاضها اليهود في محاولة التكيف مع الحياة الجديدة.

- التعبير عن الحياة في المستعمرات (الكيبوتز) ، وإظهار اليهودي في صورة مثالية أسطورية في محاولته التغلب على الغربة النفسية والروحية . وقد كانت هذه الروايات تعاني من ضعف فني على مستوى الشكل والبناء ، ولم تكن أكثر من نوع من الدعاية لقوم يعيشون مسهدين في بلد ليس لهم ، وتسعى إلى بث العزم والتصميم في أنفسهم ، وجعلهم يتحملون الحياة القاسية في هذه المستعمرات.

واللاحظ على روايات هذه الفترة أنها لم تتعرض للصراع العربي الإسرائيلي إلا في أضيق الحدود ، برغم وجود هذا الصراع الملح ، كما نرى في أعمال يوسف برينر الذي لم يكن يرى تناقضا بين المصالح العربية واليهودية ، وضرورة العيش بسلام مع العرب ، وقد قتل هذا الأديب في صدامات ١٩٢١. إلا أن هذا الاتجاه

انتهى بقيام حرب ١٩٤٨ ، حتى من تبوءه غيروا أراهم بعد ذلك.

من كُتَّاب هذ المرحلة «يوسف عجتون» الحاصل على جائزة نوبل ١٩٦٦ ، الذي يرى أن كل ما يدور في النفس الإسرائيلية ويحركها هو حب أرض إسرائيل والشوق لاستردادها ، وجسد هذا المعنى في جل أعماله ، إن إنتاجه الألبى دعوة للهجرة إلى فلسطين، والتوسع في الأرض العربية باسم المثل والثقافة اليهودية ، وفي سبيل تحقيق هذه الأهداف - روائيا - تجاوز كثيرا عن المستوى الفني وحتى عن القيم الإنسانية.

ومنهم «يهودا بورلا» وهو من مواليد القدس ١٨٨٦، وقد أطلق عليه لقب «تشيخوف العبري»، وهو يوصفه يهودياً شرقياً، يختلف عن الأدباء اليهود الآخرين بأنه تلثر بالثقافة العربية ، فاندخل إلى الأدب العبري محيط وعالم اليهود الشرقيين في سوريا وفلسطين ، كما تناول في مؤلفاته الشخصية العربية ، وكانت نظرته إلى قدوم اليهود إلى فلسطين نابعة من شعور ديني لا سياسي، لكنه في النهاية يصب في تيار الفكر الصهيوني.

ومنهم «إسرائيل زارسي» الذي بين في أعماله معاناة جيل الرواد من اليهود في التناقل مع الحياة الجديدة والاستقرار في الأرض ، والصعوبات التي واجهوها.

ومنهم أيضا «أشير باراس» الذي أكد في أعماله أن كل الأغيار أشرار وأعداء لليهود ، لا يجب الارتباط بهم، أو الاعتماد عليهم ، أو الثقة بهم. ومنهم «أسحق شنهار» الذي كرس في أعماله نوعا من الوهم بأن هناك اتصالا روحيا بين اليهودي والبيئة الجديدة التي نزل إليها.

على مصالحة بلده ، كاذب ومبالغ وشكاك ومتخلف لا يوثق به .. طبعاً بالإضافة إلى تزييف الوقائع التاريخية ، والتقليل من حجم البطولات العربية. هذا إذا ذكرت في رواياتهم.

خفت موجة الروايات المتعصبة ضد العرب في أواخر الخمسينيات، بعد أن حققت أغراضها ضمن مخطط الألب المجند ، وبدأت تظهر أعمال أدبية اختلفت نغماتها العدائية شكلاً. وإن لم تختلف مضمونها ، بمعنى أن الكلمات التي كانت تقال عن العربي بنصها ، أصبح القارئ يستنتجها من خلال تصرفات الشخصية ، ضمن أحداث الرواية.

وقد استطاع عدد من الكتاب اليهود أن يكتب روايات متقدمة فنياً في الشكل ، وتعكس أحياناً بعض نواحي الفهم أو محاولة الفهم لطبيعة الصراع العربي - الإسرائيلي ، نابعة من إحساسهم بأن إقامة دولتهم كانت على حساب شعب آخر.

ويمكننا أن نذكر هنا رواية يزمهار سميلانسكي «خربة خزرعة» التي حاولت الدولة الإسرائيلية منع إخراجها لتيفيزونيا ، فهي تعالج استيلاء اليهود على قرية عربية وتفضح الوحشية التي اتبعوها في ذلك، أو روايته «أيام زيكلاغ» التي وصفها بعض النقاد الإسرائيليون بأنها تهدم أكثر مما تبني . كما تقع ضمن هذا المصنوع رواية يهوشع الأولى في «مواجهة الغابات» وروايات عاموس عوز الأولى التي صدرت في الستينيات.

ونلاحظ هنا ، أن الكتاب الذين ولدوا في فلسطين يستخدمون موضوعات مختلفة، عن الكتاب الوافدين ،

ويهوداً يمارىء الذى تدور قصصه حول حياة وصراع اليهود الذين جاؤا بعد الحرب العالمية الأولى لتثبيت أقدامهم في فلسطين.

بعد عام ١٩٤٨ وإنشاء دولة إسرائيل ، ظهر في فلسطين وخارجها ما يمكن أن نسميه بالأدب المجند، الذى يهدف إلى تحقيق غايات معينة ، مع حمله للأمال والأحلام والمثاليات العقائدية اليهودية . وقد تمثل هذا الأدب فى اتجاهين أساسيين:

- اتجاه ما يسمى بأدب المقاومة اليهودية، والذي هدف إلى خلق نموذج الصهيوني المقاتل.

- أدب الابتزاز أو ما يسمونه بأدب النكبة ، نكبة اليهود على أيدي النازي ، من خلال علاقة اليهودى بالعالم الخارجى ، أو علاقته مع نفسه، والوجود اليهودى ككل .. مع الدعوة والحث على الهجرة إلى فلسطين .

نجد التعبير عن ذلك في روايات كثيرة ، صدرت في فلسطين أو خارجها ، بإقتلام كتاب يهود أو متحسين لهم، مثل روايات «الخروج» لليون أوريس ، و«نجمة فى الريح» لروبرت ناتان ، «الينبوع» لجيمس متشزن، و «الحدود» لموسى شامير ، و «ليس فى هذا الزمان أو المكان» ليهودا عميحاي ، وكتابات حاييم هزان ويهودا بورلا وغيرهم.

ولو حاولنا رصد وجهة النظر الصهيونية للشخصية العربية فى هذه الروايات ، التي كثر التعرض لها نتيجة لحربي ٤٨ و ١٩٥٦ لوجدنا أن العربي فى نظره: قاتل ، سفك للدماء ، جاهل ، مفتقر إلى الطموح ، لا أخلاق له ، متزمت ، فردى اهتمامه منصب على أسرته فقط وليس

أهداف عدد كبير من الكتاب الجند، يقول ميخائيل مار «إذا كنت كاتباً في بلدك ، فهذا يعني شيئاً كبيراً ، وإذا أحبب الناس في بلدك فذلك شيء أكبر ، لايهمنى إذا كان يقرئنى الناس فى الدنمرك مثلاً، أنا أريد أن يقرأنى الناس فى تل أبيب ورامات جان والقدس ، وما يحدث بعد ذلك لا يهم، فعنون يريد الحصول على جائزة نوبل، وقد حصل عليها، لكن ما يجب أن يهمه ، بالدرجة الأولى، هو مواطنيه اليهود».

لكن يجب ملاحظة أن هذا الأدب ، وإن كان يتحدث عن الأم وأهزان وسلبيات وتعدى الى المجتمع الإسرائيلي، إلا أنه ، فى النهاية ، لا يتعارض ، جذرياً ، مع مقولات الفكر الصهيونى ، ويجب النظر إليه ضمن الخط العام للحركة الصهيونية وتطور أساليبها فى تناول قضاياها الأساسية بشكل جديد.

حين مُنح الروائى «أهارون ابلغليد» جائزة بريزر على مجموعة أعماله الروائية التى تعبر عن الأم اليهود ، كان ضمن ما جاء فى قرار لجنة التحكيم «لقد همس هذا الكاتب بحس الفنان ، كى لا يستعمل وصف الكارثة نفسها بأسلوب مباشر» ويقول يهودا عيمحاي فى مقابلة أجريت معه «إن الأدب السياسى الحقيقى الذى نكتبه ليس المباشر، ولكنى المبطن» ، والحقيقة أن رفض بعض الكتاب للأدب الدعائى المباشر لا يعنى أنهم على تناقض مع الفكر الصهيونى ، فالذى يجب علينا إدراكه ، أن الفكر الصهيونى نفسه يعيش داخل أفكار هؤلاء الكتاب ، فليس هناك مجالاً للقول أن هناك إلزاماً يقع على الكتاب، كل ما هنالك أنهم يرفضون أو يتحربون على الشكل

فهم يهتمون بالروابط العائلية والحب الرومانسى والصدقة والنفس ، بينما نجد كاتب «كدان تسلكا» وهو مهاجر من بولندا ويبدأ يكتب فى أواخر الستينيات، يتناول بأسلوب انطباعى موضوع الهجرة من حضارة إلى أخرى ، من المناطق الشمالية الضبابية إلى منطقة حوض البحر المتوسط بوحشيتها العارية فى الضوء القاسى . كما يتخضع لنا من بعض الأعمال الروائية أن هناك صراعاً حاداً داخل الأديب نفسه بين أولويات الالتزام فى الموضوعات التى يتناولها ، التزام الكاتب تجاه الآخرين ثم التزامه وواجبه نحو نفسه . فالكاتب الإسرائيلى يدرك أن هناك التزاماً يجب أن يؤديه تجاه الآخرين ، لإثبات حقه فى البلد الذى يقيم فيه مع إحياء تراثه وتقاليده ، والعمل على تأكيد ودعم المطالب الفكرية الصهيونية، والتزاماً تجاه نفسه، يعبر به عن ذاته فنياً ، وهو يعرف أن هذا ما سيخلده ، ويحقق له النجاح الفنى ، خاصة وأنه يحس بأن اليهود فى فلسطين قد تجاوزوا مرحلة الشعور بالضعف والانتماء ، وهو العامل الذى كان يدفع الكتاب لخلق شخصية السوبرمان فى الأدب الصهيونى، ثم شعوره بأن إسرائيل قد بلغت من القوة والثبات درجة أصبح معها من الضروري معالجة السلبيات والنواقص التى تواكب عملية خلق أجيال جديدة نشأت من طبيعة نمو المجتمع الإسرائيلى كمجتمع استهلاكى طبقي، يفرز شخصيات منحرفة ومريضة نفسياً ومتعددة اجتماعياً ، ولا يمكن تجاهلها ، بالإضافة إلى أن هؤلاء الأبناء لم تعد تؤرقهم مشاكل الشتات أو عذابات اليهود خارج أرض المعاد لكونهم ولدوا فى فلسطين.

أصبحت مشكلة الصدق الفنى ، والتعبير عن النفس ، والاهتمام بمشاكل الحياة للقارئ العبرى فى إسرائيل من

المباشر الفاضح لهذه الأعمال ، ببليل أن أعمالهم تتفق في النهاية، مع الإطار العام للفكر الصهيوني، مهما كان الشكل الذي اتخذته.

حتى بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣، وبده عملية السلام ، فإن معظم الروايات الإسرائيلية ظلت تحتفظ باتجاهاتها المجددة لخدمة الإيديولوجية والمخطط السياسي والعمل للصهيونية، وظلت معظم التجارب الجديدة مغلقة في رفض العلمانية وسياسة التنوير والاندماج ، وفيه لشاعر العداء للأغيار ، ولشوفينيتها وتعاليمها العنصرية على الأجناس الأخرى. وإن الدعوة عند البعض لرفض الحرب وسياسة العنف ، لأنها في نظرهم قد تلحق الضرر في الحاضر والمستقبل بالمجتمع الإسرائيلي ، وإن السلام هو فرصة لتأمين مستقبل إسرائيل واستقرارها، وإن ذلك مطلوب ولو أدى إلى تنازلات إقليمية بالمفهوم الصهيوني والدليل على ذلك أن أدب هذه الموجة الجديدة، عند أفضل معقليه ، لا يرى فلسطين إلا بالمفهوم التلمودي الأسطوري، حيث يتجاهل واقعها الحي كإرض وشعب وتاريخ واقعي مستمر ، ويسقط كل اعتبارات الواقع فلا يراها إلا من خلال شعار الصهيوني «أرض بلا شعب، أو على أكثر تقدير أرض متخلفة لشرائد من أناس متخلفين .

وما العزف على أوتار الخوف والرعب في نتاج هؤلاء الأدباء ، والتعبير عن الاغتراب والإحباطات المتواصلة، أو التبرم والاحتجاج على عالم السياسة ، أو الحديث بسوداوية متشائمة عن الحياة ، ومماناة الفرد على المستوى النفسي أو الروحي، إلا بحثاً عن هوية مفقودة ، وتعبيراً عن مشاكل تتعلق بالعلاقات الأساسية لنظم الواقع والعلاقات المادية التي يبنى عليها هذا الواقع..

وربما هذه هي الناحية الإيجابية في هذا النتاج الأدبي حيث يجنح إلى التشجب ويبدى بعض القدر من التذمر والتطلع إلى الخلاص .. هذا الخلاص الذي لن يصلوا إليه مادام تفكيرهم مبني في أساسه على فهم ومقولات خاطئة.

ولقد تنوعت الرواية الإسرائيلية، وانقسمت إلى مدارس فنية وأدبية مختلفة، برغم العمر القصير لهذا الأدب، وذلك نتيجة لمحاولة الكتاب تغذية الأدب الإسرائيلي، بكل ما في الأدب العالمي من مدارس وتيارات، ساعدهم على ذلك تنوع ثقافتهم بتنوع البلدان التي قدموا منها. لذلك نجد أعمالاً تبلغ درجة عالية من الجودة الفنية، بجانب الأعمال التي تهبط إلى مستوى الأدب الدعائي ، خاصة الداعية إلى الأهداف الصهيونية المختلفة ، وإذا كان هذا الأدب الدعائي لا يلاقى ترحيباً أو تشجيعاً من بعض الأدباء إلا أنه يلاقى ترحيباً من القيادة السياسية ، التي ترى أن لها الحق في تمثيل يهود العالم كله، بل وتقف ضد ترجمة بعض الروايات التي ترى أنها تشكل خطراً ما عليها. فالروائي عاموس كنيان يقول في حديث صحفي له نشر في مجلة فلسطين الثيرة أنه لم يجد ناشراً يجرؤ على ترجمة روايته إلى اللغة الإنجليزية، والروايتان هما هولوكست II (١٩٧٣) أو المنجحة الثانية - لا يتخيل اليهود أنه قد تكون هناك منجحة ثانية لهم - ورواية الطريق إلى عين حارود (١٩٨٣).

وأرى أنه لا بد من وقفة عند هذه الرواية الأخيرة ، فهي قد أثارت حين صدورها ردود أفعال مختلفة ومتضاربة في الأوساط والصحافة الأدبية الإسرائيلية ،

العربية وعن القضية الإسرائيلية العربية ككل. فانا لست في حاجة إلى تبرير ثقافي لاثوصل إلى القناعة بأنى ملزم بالعيش مع العرب ، فانا اعتدت هذا الأمر من ناحية شعورية منذ سنوات طويلة ، وقد كنت دائما مرتبطا بعلاقة صداقة مع العرب .. أصدقاء يمكننى أن أحل ضيفا عليهم ، أو يحلون ضيوفا عندى فى تل أبيب ، وقد اعتدت واعتادت عائلتى رؤية صديق عربى يتنام عندنا ويجلس فى الصباح إلى مائدة الإفطار . هذا أمر شخصى لست ملزما بالحديث معهم عن اليهود والعرب.

وفى إجابته عن سؤال : ماهى القضية المركزية فى روايتك ؟ قال : «شخص ما يريد الوصول إلى عين حارود . الطريق التى عليه أن يسلكها هى - فى مرحلة معينة - ليست طريقا جغرافيا كما هو الحال فى الرواية ، ولكنى قصدت أن تكون طريقا تاريخياً ، فإذا وصلت إلى عين حارود عبر التاريخ فإن هذه الطريق ليست بعيدة عن النبوة ، والوصول إلى النبوة فى هذه البلاد أمر ليس صعبا . فإذا مضيت فى المسلك التاريخى وليس فى المسلك الجغرافى فحسب كما هو الحال فى الطريق من تل أبيب إلى عين حارود ، فإن المرور فى طريق النبوة لا يعتبر مهمة صعبة أو مستحيلة .. فالتاريخ يحكى عن تلك الكثير .. فالرواية منذ بدايتها حتى النهاية مكتوبة بصيغة المضارع دون القاتات هنا أو هناك .. شخص يريد أن يصل إلى عين حارود... مطاردا ولا رقت لديه لشطحات الخيال .. ويوجد نفسه فجأة يتجول مع عربى يهريان من المصير نفسه ، والظروف هى التى تملئ عليها التعاون ، هذه هى بالضبط الظروف التى تفرض على العرب واليهود وحدة المصير ، والاعتراف بوحدة

فالمؤلف لم يبن روايته من فراغ ، فمعطيات الحاضر هى التى أوجت له بها ، وموضوعها يتخذ تعبيرا جديدا فى إطار الرواية الإسرائيلية المعاصرة ، وهو يدور حول وقوع انقلاب عسكرى فى إسرائيل يضع حدا للديمقراطية فيها . بطل الرواية الإرهافى السابق الذى تعب من الحرب والعداء لكل من حوله . بعد وقوع الانقلاب العسكرى ، يستمع فى إحدى الليالى إلى محطة إذاعة تسمى «صوت عين حارود الحرة» ، فيقرر السفر من تل أبيب إلى عين حارود بحثا عن الديمقراطية وهريا من الغاشية ، وفى طريقه يمر بسلسلة من المغامرات ، يلتقى اثناها بـ محمود الفلسطينى الهارب أيضا ، والذى يقرر مرافقته فى رحلة الهرب ولكل منهما دافعه الخاص فى الوصول إلى عين حارود . يقابلان فى طريقهما جنرال إسرائيلى وسائقه يهريان أيضا ، لكن قبل أن يصلوا إلى هدفهم يعتقلهم قائد المنطقة الشمالية ، الذى يعجب بسجل بطل الرواية الإجرامى ، ويقرر الإبقاء على حياته وإعدام الآخرين.

فى الرواية مزج بين القصة السياسية والقصة البوليسية المليئة بالمغامرة ، كما أنها تكشف بوضوح أكثر من أية رواية أخرى تداخل الصراع العربى الإسرائيلى ، فى رحلة طويلة كان لابد أن تنتهى نهاية مساوية.

فى مقابلة مع مؤلف الرواية عاموس كينان أجاب عن سؤال بأنه فى روايته هذه قد تجاوز حاجزا قائما فى الأدب الإسرائيلى لم يتخطاه أحد من قبل ، والمقصود بذلك ، هذا التناول للقضية العربية فى الرواية ، فقال : « هناك تجاوز لقانون معين لكنه ليس من وجهة نظرى ، فإنى أرى أن القضية الإسرائيلية لا تتفصل عن القضية

الأخر فلا أرض لمحمود . وبين الفاشية وبعاروى الديمقراطية تضيق الأرض.

رواية أخرى ، صدرت في هذه الفترة - الثمانينيات - وهي (ابتنسامة الجدي ١٩٨٤) للروائي دافيد جروسمان ، وهي في رأي أكثر الروايات الإسرائيلية أهمية في تناولها للصراع العربي الإسرائيلي - ترجمتها العربية متعشرة في النشر حتى الآن - والعنوان ذو دلالة رمزية ، فهو يرتبط بقصة سيدنا إبراهيم والتضحية بابنه التي طلبت منه ، لكنه في النهاية يجد كبشا أو حملا أو جدبا يفقده به الابن ، في الرواية يستغل كاتسمان براءة أورى واستعداده للتضحية فيطلب منه الانضمام إليه والعمل معه كمساعد له في حكم الضفة الغربية. يلعب أورى في الرواية دور البريء الذي تلو وجهه ابتسامة ساذجة وبسيطة كابتنسامة الجدي، إلى أن يصاب بانهايار ، يقدم المؤلف موازيا مشابها من الحياة اليومية لقصة سيدنا إبراهيم ، لكن في النهاية تكون التضحية بكاتسمان الحاكم العسكري المعادي للعرب والذي يمارس القتل والقتل عليهم، ويظل الجدي أورى حيا.

يتبادل السرد في الرواية شخصيات أربع ، حلمى عجوز عريى يقيم في مغارة قرب قرية عندل، نصف أعمى ونصف مجنون، أورى الضابط الإسرائيلي المتعاطف مع العرب والذي يجد الحياة مع حلمى أفضل من الحياة مع الكذب والاحتلال المنصرى الفاشي، زوجته عالمة النفس والطبيبة ، ثم الحاكم العسكري وهو عشيق زوجة أورى دون أن يعلم أورى بذلك.

يُقتل ابن حلمى يزى ، يقتله جنود الاحتلال «حلمى الذى آمن دائما بالسلام وكراهية العنف يأخذ أورى في

المصير يؤكد التعاون . ولا أعرف ما إذا كنت قادرا على الوصول إلى تجربة مثيرة كهذه قائمة على التعاون اليهودى العربى عبر حقيقة كونى مثقفا أو عقلانيا أو كارها للعرب، ولولم اصل إلى تجربة الهروب هذه، وأو لم أصادف ذلك العربى في الطريق لما توصلت بصورة طبيعية إلى هذا التعاون ووحدة المصير .. فهذه التجربة ساعدتني وساعدت القراء على تمزيق المبررات الثقافية للنزاع العربى الإسرائيلى والاكتفاء بالطبقة الشعورية الموجودة في أسفل هذه المبررات .. هناك يمكن أن نجد الممكن».

انتهى حديث مؤلف الرواية عاموس كينان ، الذى جعل بطله يحزن لحق محمود ويعد بالانتقام لموته ، لأنه إذا لم ينتقم فلن يصل عين حارود.

محمود ، ليس له حقوق المواطنة ، وعين حارود أمل قد يكون تاريخيا كما يقول المؤلف ، لكنه أمل يرتبط أولا وأخيرا بالحفاظ على الكيان الإسرائيلى، فالتعاطف مع محمود، ليس حفاظا على محمود بقدر ما هو حفاظ على صورة استمرارية الدولة اليهودية . فعين حارود المستعمرة التى أقيمت على أرض فلسطين فى العشرينيات وسكنها الرواد الأوائل الذين مهدوا لقيام دولة إسرائيل ، واقتطعت أرضها من أيدي الشعب الفلسطينى، هي محطة الوصول التى قد تعطى محمود حرية أن يكون مواطنا. حين يطلب من محمود أن يتكلم وهو موقوف القدمين واليدين، يسقط على ركبتيه ويحنى ليلمس القتراب يجبينه ثم يقف ليقول بعد لحظة صمت «أرضى .. يا أرضى» .

يعرف المؤلف أنه حين يقول محمود «أرضى» فمعنى ذلك أن لا أرض للطرف الآخر ، وحين يقولها الطرف

والرواية البوليسية أنواع عديدة ، تشترك جميعها بعنصر الإثارة، إثارة العقل أو المواطن أو الفرائز أو الخيال . وقد استخدم الكتاب الإسرائيليون أو الصهاينة ممن يقيمون خارج إسرائيل جميع هذه الأنواع ، لينجذبوا إلى صفهم ملايين القراء الذين أعجبهم الشكل البوليسى أولا ، ثم ابتلعوا الطعم بما يحتويه من فكر مغلوط تجاه العرب خاصة ، فالروايات حين تبث هذا الفكر لا تقدمه بشكل مباشر ، وإنما من خلال أحداث وعلاقات اجتماعية وسياسية مرسومة بحكمة ونهاء .

بل الأدهى من ذلك ، أن كثيرا من الكتب - الكتب وليس الروايات - التى أخرجها الصهاينة اعتمدت هذا الشكل البوليسى لاجتذاب القارئ ، برغم أنها تتحدث عن موضوع حقيقى لا رواية مختلقة . استخدم هذا الأسلوب للدفاع عن سياسات إسرائيلية معينة ، إما لتبريرها أو لإظهار الذكاء والعبقرية اليهودية ، مثل الكتب التى ظهرت عن عملية عنتيبي ١٩٧٦ ، أو عن ضرب المفاعل الذرى العراقى ، أو اغتيال بعض قادة منظمة التحرير الفلسطينية أو عن المخابرات العربية أو الجيش الإسرائيلى .

قد تتخذ الرواية البوليسية الصهيونية شكل روايات التجسس كما فى روايتي «دريج بابل» أو «دوسم الشك» وقد تحتوي على مثيرات سياسة مثبوتة بمهارة لتستخدم كسلاح دعائى فعال كما فى رواية «اختطاف جوى» لموي كواندر ، أو تعتمد على الخيال العلمى مثل رواية «مياه أسوان» لميخائيل حايم التى يتخيل مؤلفها نسف السد العالى وإغراق مصر والسيطرة عليها ، أو تمجيد إسرائيل وإنهائها من الوجود ، من السمات العامة

النهاية رهينة لديه ، ويطالب مقابل إطلاق سراحه بالجلاء عن الأرض المحتلة . هذا الضابط الرهينة المصحب بطلنى أصلا فهو الأقدر على تهينة الأمه ، يتعاون مع حلمى فى مسألة أسره ويرفض الهرب ويعمل على قنوم الحاكم العسكري بجبة تخليصه .. يلتقى الحاكم نهايته هناك . شخصية حلمى هى الأكثر إثارة وإبداعا فى الرواية ، إضافة إلى أنها محاولة جديدة إيجابية لتصوير العربي على هذا النحو فى الأدب الإسرائيلى ، ربما ما يعيبها أنها ليست شخصية حقيقية ملموسة على المستوى الواقعى ، فهى شخصية أسطورية تشع بكثير من الإحساسات .. ليست بشرية .. لكن لا تملك إلا أن تحبها .

فى النهاية ، لا يمكن الحديث عن الرواية الإسرائيلية المعاصرة دون التطرق إلى الرواية التى حققت لإسرائيل من المكاسب أكثر بكثير مما حققته لها الرواية الأدبية ، وهى الرواية البوليسية .

فبعد الانتشار الواسع للتلفزيون والفيديو ، أصبحت عملية اجتذاب القارئ إلى الكتاب أصعب من ذي قبل ، فبدأ السعى لكتابات مثيرة تشد القارئ إليها ، ويمكن تحويلها إلى أفلام وتمثيلات تجذب إليها عددا أكبر من المتفرجين ، ويمكن من خلالها تحقيق أى أهداف يراد لها الانتشار ، ثم أن غالبية الجيل القارئى من الشباب الأوروبى والأمريكى تجذب الرواية البوليسية ، فإن أبرز ما يميز هذا النوع من الروايات مقدار ما فيه من إثارة ، التى لو وظفت جيدا ، لاستطاع الكاتب من خلالها السيطرة على مشاعر وأفكار قارئه ويوجهها الوجهة التى يشاء .

ذلك في عدد من رواياتها مثل «ابقتسامة الأفعى» و «وقت للخيانة» . وقد سبق أن تعرضت لعدد من هذه الروايات في دراسة سابقة عن الرواية البوليسية الإسرائيلية في عدد خاص من مجلة شئون عربية التي تصدرها جامعة الدول العربية. لكن الملاحظ في هذه الروايات أنها تتعامل مع القارئ بذكاء ، بحيث أنها تدفع إلى نهته بالمعلومات التي تريدها ، دون أن تركز عليها ، لكنها تجعلها تنساب من خلال تتبعه لأحداث مشوقة ، بحيث تستقر في خلفية تفكيره ، مما يجعلها تؤثر في سلوكه وتصرفاته دون أن يشعر .. وللأسف كلها معلومات تكرر خلف العربي وحيثيته وتعطشه للدماء وجريه وراء نزواته ، وهو ما يتفق بدرجة أو بأخرى مع تفكير الكثيرين في الغرب .. ساعد على ذلك امتلاك الصحابة لكثير من دور النشر ووسائل الإعلام خاصة في أمريكا .. ولكن هذا موضوع آخر .

في الرواية البوليسية الإسرائيلية ، وهي تعكس بالدرجة الأولى خوفهم من ناجية ، واحتلامهم في التوسع من ناحية أخرى.

وإذا كانت مثل هذه الروايات ، تقع عادة في المباشرة ، أي أنك تحس بالعداء ينبع من كل سطر فيها تجاه العرب ، إلا أن هناك كتابا استطاعوا تجنب هذه المباشرة وكتابة روايات بوليسية بشكل فني جيد ، مثل «اولجافيسكي» التي تدير أحداث رواياتها في فلسطين المحتلة ، وهي قصص بوليسية تقليدية ، بمعنى أن هناك شخصا ما يقتل ، ويقوم بطل رواياتها «تامى شيموني» الشبيه بشرلوك هولمز بالتحقيق ، ويقع الشك على عدد من الأشخاص ، ليكتشف المجرم في النهاية وعادة يكون عربيا ، وتتصدر العقليّة اليهودية المسلحة دوما بالذكاء والتكنولوجيا على العقليّة العربية المتخلفة ، كما يتضح



ساية جمعة على



نشرت رواية «أيام تسيكلاج» لأول مرة عام (١٩٥٨) عن دار نشر «عم عوفيد» في إسرائيل. وقد حصل ميهار عنها على جائزة «بردين» عام (١٩٥٩) وقد استغرقت كتابة الرواية عشر سنوات من (١٩٤٨ - ١٩٥٨).

يلور ميهار في هذه الرواية الأفكار والقضايا التي سبق أن طرحها في قصص الحرب السابقة، ولكن بشكل أبقى ويصوّر أكثر تفصيلاً. وتدور أحداث الرواية حول اختيار أحد الكتائب العسكرية للقيام بمهمة في منطقة النقب، فالرواية تصور حرب (١٩٤٨) عبر سبعة أيام في حياة الجنود الإسرائيليين الذين يتصارعون على احتلال التل (٢٤٤) وانتزاعه من العرب. ويتخلل أحداث القتال طرح بعض القضايا التي شغلت أذهان الشباب الإسرائيلي المحارب وأبرزها:

١ - للواجهة بين الصهيونية وعرب فلسطين فيما يتعلق بالحق التاريخي في أرض فلسطين.

٢ - قضايا الصراع بين الانتماءات الرؤيوية المثالية (للصهيونية الاشتراكية) والممارسات العملية للصهيونية على أرض فلسطين.

٣ - قضية مواجهة الموت، وهل الدولة تستحق الموت في سبيلها؛ فقد شعر جيل حرب (١٩٤٨) بأنهم جيل الحروب، وأن هذه الحرب لن تكون هي الأولى والأخيرة، بل ستعقبها حروب أخرى، نظراً لأن بقاء إسرائيل مشروط بضرورة خوض الحرب من أجل المحافظة على بقائها ووجودها.

وسوف نتناول في هذا العرض بعض الخواطر والتساؤلات الكابوسية التي طرحتها هذه الرواية، التي

رواية «أيام تسيكلاج»

والتساؤلات الكابوسية

لجيل محاربي ١٩٤٨ تجاه الحرب

• الباحثة تعمل مدرس مساعد للأدب العبري المعاصر بقسم اللغة العبرية وآدابها - كلية الآداب جامعة عين شمس.

اعتبرت بمثابة النموذج الكامل المثل لأدب حرب ١٩٤٨ في إسرائيل، من خلال رصد موقف مقاتلي جيل حرب ١٩٤٨ تجاه الحرب وهي: حتمية الحرب، الخوف في مواجهة الموت، والعربي الحاضر الفاتح.

١ - حتمية الحرب:

إن شخصيات «تسيكلاج» هم أيضاً مثلهم مثل أبطال قصص يزهار «خزية خزيمة - قافلة منتصف الليل - الأسيرة» يقررون بضرورة الحرب وحتميتها، إلا أنهم في الوقت نفسه يكرهونها، بل ويكرهون أي حرب.

وهذا الإحساس بكرامية الحرب إحساس طبيعي ويمكن القول بأن الأحاسيس التي تتولد بفضل الحرب واحدة في كل زمان ولا تخص فقط شخصيات «تسيكلاج»، ولكن الإقرار بحتمية الحرب بالنسبة لدولة مثل إسرائيل كان بمثابة ضرورة ملحة من أجل بقائها واستمرارها في الوجود، لأن إسرائيل منذ قيامها وهي في حالة عسكريّة دائمة، فهي تشبه كتلة عسكرية في حالة اعتماد دائم. وقد انعكس ذلك بلاشك على أبناء البلاد الذين تربوا على أرضها، فالفرد منهم يظل جندياً سواء بيزة عسكرية أو مدني. إنه يبدأ تدريباته العسكرية في الرابعة عشرة، أو الخامسة عشرة في معسكرات شباب الطليعة المحارب «ناحال» (*) ويعد ذلك يبدأ في السابعة عشرة، أو الثامنة عشرة في «تسهال» (جيش الدفاع الإسرائيلي) ثم يخضع بعد ذلك لنظام الاحتياطى لفترة من ثلاثة أسابيع إلى ثمانية أسابيع سنوياً.

ومعنى ذلك أن الإسرائيلي الذي يبلغ من العمر خمسين عاماً قد اشترك بكل تأكيد في حراسة المستعمرات اليهودية، أو في إحدى حركات المقاومة

السرية، وتعود الحياة في المستعمرات الحصينة، وشارك في الأحداث الدامية في يافا، وحيفا، وتل أبيب وحرب (١٩٤٨) (١).

وهكذا نشأ في دولة إسرائيل جيل أصبحت الحرب جزءاً من حياته. وقد آمن جيل حرب (١٩٤٨) أن حريه ستكون في الأخيرة ولكن شخصيات «تسيكلاج» كانت تشعرون بأن هناك شكاً ما في كون هذه الحرب هي الأخيرة (٢).

إن أحد أبطال «تسيكلاج» يقر بتلك الحقيقة السابقة قائلاً: إنهم يتحدثون عن «المشاكل» عن التخطيطات، عن «عمليات البحث» فعندما تكون هناك حرب تكون حرباً بلا نهاية، وعندما تنتهي واحدة تبدأ الثانية، والثالثة ورابعة، والرابعة في إثرها، ويهيئ لكم مكانها انتهت وأنكم ستعودون إلى البيت. إننا جيل الحروب، وأن نهرب من هذا فلتفكروا في كل شيء. وابهشوا بجديّة وسوف ترون: إن الحرب تترىح بنا من حولنا، ليست كلها فحسب حروب نيران وطلاقات. إن الحرب لن تنتهي عندنا بانتها الطلقات بل فقط ستبدا حينئذ. إن حرب السلاح ستستبدل بها حرب بلا سلاح، وكل منهما ستعقب الأخرى. وعلى العكس من ذلك فإن الممارك هي موضوع قد يستغرق يوماً واحداً أو يومين مكثفين أما الحروب الأخرى فإنها تستغرق سنوات كثيرة - إنها حرب - البقاء، وسنوجد جميعاً وأن يجعلونا نتخاضل، لذا فعليك دائماً أن تكون متوقفاً للاستعاء والإرسال بينما أنت في وسط كل أنواع الأشياء والمشايخ الخاصة بك، لأنه ليس هناك ما هو خاص. هذه هي الحقيقة. إن كل من لديه إحساس بالواجب يعرف هذا. والآخرين سيجاولون أن يتعلموا وأن يهربوا وأن يتركوا الحرب الخاصة بالجميع على عاتقه هو «هذا هو كل شيء» (٣).

إن النص السابق يكشف عن حقيقة هامة وهي أن الإدراك الواعي بأن الحروب التي ستخوضها إسرائيل لن تنتهي، وأن جيل (١٩٤٨) يدرك تلك الحقيقة التي تجعله يشعر بعدم الاستقرار النفسي والتخبط والحريرة، لأنه حتى لو انتهت سلسلة الحروب المتعاقبة، فإن حرب البقاء التي تستخدم فيها أسلحة أخرى غير القنابل والمدافع، لن تتوقف، وستطلب هي الأخرى توضحيات من الجميع، سوف يحاولون إلقاء مسئوليتها على عاتق الآخرين.

وتكشف هذه الفقرة أيضاً عن مدى تحرك تلك الشخصيات من خلال وعي حقيقي، إدراكاً لأهمية مايجب فعله من أجل المصير:

عندئذ عليكم أن تكفوا عن أشباه المشاكل، وعن أشباه التخبطات، وعن أشباه الشكوك التي لديكم . وافعلوا ماينبغي عليكم أن تفعلوه بشكل جميل وطيب وبإخلاص. هذا هو كل شيء، انهضوا إلى حيث يرسلونكم واعملوا مايقولونه لكم واصنعوه مجبرين على فعله، هذا هو كل شيء. ليس هناك طريق آخر. وسائر الأشياء الأخرى هروب وخيانة وعنف. وسترون أن من لن يأتي لن يجد الهدوء، ولن نتيح له أن يجده، إن ضميره سوف يقضى عليه، ونحن أيضاً نقضى عليه وعلى ضميره وعلى الكذب الذي في حياته، وعلى الهروب وتنكيس العلم، ليست هناك حياة خاصة، هناك فقط مهمة موكلة إليه، لن يكون لديه هدوء، ويقرر ماسيحاول أن يهرب - سوف نطارده^(٤).

وهكذا فإن شخصيات «تسيكلاج» تشعر بالراحة لأنه لم يقع عليها عبء الاختيار، بل وقع عليها الاختيار، وعلى

سبيل المثال، فإن «جيدى» يشعر بارتياح شديد لأنه لم يكن لديه حق الاختيار، وهو إحساس يجعله يتفلسف بارتياح لأن المسئولية لن تقع عليه وحده، وبالتالي فلن يكون مذنّباً فى شيء ، فيقول: «افكر أحياناً فى السلطة الحديدية، وفى أنه ليس لنا الخيار فى الاختيار ، حينئذ سيكون من السهل التنفس حيث لاخيار»^(٥).

ويجبر «برزيلاي» الرافض للحروب عن إحساسه بالحرب بتوجيه دعوة للشباب بعدم الذهاب للحرب فيقول: «أنا أكره الحرب، كل الحروب أيأ كانت، فكل الحروب قذرة. أنا أقول لكم أيها الشباب: لا تذهبوا للحروب. اسمعوا لى. لا تقولوا لى إنها حرب ليست قذرة، لا توجد حرب على هذا النحو، هكذا أقول لكم.

ليس لأنكم تدافعون، بل لأنكم تقتلون، إن الأمر ليس واضحاً؟ مرة أخرى. (ببساطة عندما يكون هناك لا خيار فإن هذا يخرج عن إطار كونه خيراً أو شراً، لكن اللا خيار لا يجعل شيئاً مختلفاً، لا يجعل الشر طيباً). أنا لا أدري، أنا فى حيرة»^(٦).

إن «برزيلاي» يعترف بأن مقولة «اللاخيار» التي يرفعونها دائماً لا تعفيهم من المسئولية، لأن شعار «اللاخيار» هو من ابتكارهم هم لكي يُسقطوا عيه مسئولية القتل وعبء الإحساس بالذنب تجاه كل مايقترفونه ضد الآخرين.

أما «زافيك»، فهو مختلف عن الآخرين، حيث يشعر بأنه ليس من حقه طرح مثل تلك الأسئلة. التي يطرحها زملاؤه، فكل واجبه هو تنفيذ الأوامر دون إبداء اعتراض أو رأى، إنه أداة فى أيدي الآخرين، وليس من حقه الخيار فيقول: «شخص مثلى ليس له أن يسأل أسئلة لأنه

ليس ملك نفسه، إنني مجند والمجندون لا يسألون أسئلة بل ينفذون الأوامر. الأسئلة تكون مع الملابس غير العسكرية التي تركناها خلفنا في التفتالين. إن شخصاً مثلي منذ أن بلغ سن الإبراك منذ سن الثالثة عشرة وهو مجند في الخدمة، ويضاء على ذلك فليس أمامه طرق مختلفة للاختيار، إنه دائماً في الطريق الذي يرسلونه فيه.. إنهم لا يسألونه وهو لا يشترط شروطاً وإذا سألوه ربما تكون لديه إجابة، إنه يسير... يسير في الطريق الصعب الواحد والصحيح إلى الغاية القصوى للتجسيد الصهيوني وليس أمامه أى خيار. هذه ليست حرية؟ لا، بل هذه هي الحرية الكبرى، وهي العمود في الموقع الأممي للشعب إنهم يأخذون مني كل شيء، ويعطونني كل شيء. وأنا أعطى كل شيء. وأخذ كل شيء، حسبة بسيطة وعادلة من كلا الجانبين^(٧).

أما «بني» أحد شخصيات رواية «أيام تسيكلاج»، فإنه هو الآخر يعبر عن إحساسه بالحرب و«بالأخيار» المفروض عليه، بأن توقفه عن إطلاق النيران لا يعني توقف الحرب، ومعنى هذا أن الحرب ستستمر سواء توقف أم لا، لأن توقفه لن يؤثر في شيء. وإن يغير من الأمر شيئاً، إن «بني» لا يستطيع أن يختفى هليلاً وراء قناع «الأخيار» لأنه يشعر بالمستولية تجاه ما يفعلونه مع العرب؛ ولكنه لا يستطيع أن ينتشل نفسه بعيداً عن الآخرين لأنه معهم ومسئول معهم عما يفعل، فيشعر بنوع من التناقض الداخلي لأنه مجند ويجب عليه فقط تنفيذ الأوامر، ومن جانب آخر يتخيل ألا يكون إنساناً فيقول: وعلى أن أطلق على العدو وأنا أعرف أنهم يريدون قتلى، «سابق» واقتلهم وأيضاً لا أجلس مكتوف اليدين وأطلق عليهم النار، ليس بعيون مغلقة بل مفتوحة، وأصوب جيداً

وأحدد الهدف، فحسباً عن أنه يوجد هدو، نفسي عند الإطلاق، وأطلق وفقاً لكل القواعد وأيضاً أصيب الهدف، وعلى الرغم من ذلك ما انت ترى أنني (أقول) لقد بقي لدى ثمة شيء على الرغم من ذلك، على الرغم من ذلك لا: أنا أعرف كل شيء. لا يجب أن تذكرني بكل اللبررات مثل: عدالة حريتنا، والحرب الدفاعية والالتزام الذي تتطوى عليه، والأخيار الذي فرض علينا والحمية، ومع كل هذا: على الرغم من ذلك... هل تدرك ما معنى هذا؟ إنك تواصل الإطلاق، تواصل الطبع وتطلق جيداً بقدر الإمكان. وتكلمني الشكوك بعد ذلك - أى شكوك؟ وباللها من شكوك^(٨).

ويستطرد «بني» في حديثه السابق في مزيد من الإيضاح للتناقض بين ما يفعله وبين ما يجب أن يكون، فيقول: «إنه التناقض بين ما تفرع أنه يجب أن يكون وبين ما أنت فاعله، إن ما يجب أن يكون هو ألا تكون جندياً، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه مستحيل ألا تكون جندياً، وإذا سادت العالم حتمية القتل - فإنني أستحسن هذا على غرار الآخرين، لا يمكن أن يطلع الآخرون أيديهم، وبينما أنا أنفذ طهارتي، ولا يمكن أن يفسحوا كالأخريين بدمائهم بينما أحظى أنا بالسلام، ويفكر العادل الجميلة، ولا يمكن أن يموتوا بينما أبقي أنا الصديق - «هذا صميم» - لكنه أيضاً غير صحيح، لأنه بالإضافة إلى هذا، كيف يمكن أن انكر أنني قاتل وأن يدي مليئة بالدم، لا يوجد شيء على الإطلاق، لأعدل ولا تبرير، ولا أستطيع أن أظهر يدي من هذا الدم^(٩).

ويلخص «بني» بجملة واحدة الإحساس الذي يعممه، والتناقض الذي يشعرون به، حيث يرجع هذا إلى أن قضيتهم نفسها التي يدافعون عنها، وهي إنشاء الدولة،

قد انمكست بداخلهم وولدت لديهم إحساساً متناقضاً، نظراً لأنها هي نفسها تتطوى على معنيين متناقضين غير عنهما «بنى» بجملة وهي «إنني اختبئ» وراء قضيتنا التي هي صداقة بالتاكيد وقائلة (١٠).

ومقابل هذا كله فإن الحرب تمثل بالنسبة لـ «جيدى» شيئاً مختلفاً تماماً، فالحرب بعد أن تنتهى ستصبح لها ذكرى جميلة في نفوسهم حيث يقول: «سوف يتضح لك فجأة أن أجمل أيام في حياتك الخرية . كانت بالذات هي أيام تسيكلاج والحرب، وفي الغد عندما تقوم في الصباح ستكتشف أن كل العالم من حولك رمادي وممل، وكئيبي وصغير، وعليك في كل صباح أن تسرع إلى العمل، وأنه ليس لديك شيء إلا لال التوافه الصغيرة والأعمال غير المهمة لكي تواصل الحياة على أي نحو، ولاشيء غير ذلك، ومرة أخرى لاتعد» من أبنائنا الشجعان ومن أبطال الشعب ومصدر فخره، بل مجرد وجه بين مائة ألف من أمثالك.

ويتضح من هذه الفقرة السابقة أن الحرب تجعل منهم في نظر انفسهم، وفي نظر المجتمع شجعاناً وأبطالاً يحظون بمكانة هامة وسط الجميع، وهي حالة تشعرهم بالزهو والفخر، ومع انتهاء الحرب سينتهى كل شيء ويصبحون لايسارون شيئاً وتعود الحياة إلى ماكانت عليه قبل الحرب من رتابة وممل وكسابة بلا اكاليل نصر ولاتياشين بطولة.

٢ - الخوف في مواجهة الموت:

لقد شغل الموت أذهان البشر جميعاً منذ فجر الحياة وأى محاولة للإنسان أمام الموت فاشلة، ولكن حينما يكون الإنسان وجهاً لوجه مع الموت، فهذا من شأنه أن

يفجر بداخله احساسيس كامنة ، ومن شأن ظروف الحرب أن تفجر تلك الاحساسيس الكامنة، وقد وجد المحارب الإسرائيلي نفسه وجهاً لوجه أمام الموت، حيث إن الموت يحيط به من كل جانب وفي كل لحظة، وهو الأمر الذي يجعله يتسأل لماذا يذهب بنفسه إلى الحرب؟ لماذا يكون هو الضحية؟.

إن «برزيلاي» يعبر عن إحساسه بالموت قائلاً: «لاتصدق، ليس طيباً أن تموت وليس عدلاً، ليس يزدادك على أية حال. اسمعني، ليس هناك معنى، لاعمنى على الإطلاق (الذين يستشبهون، ومن يلف لفهم؟ دون أن تكون مستعداً للموت من أجل الحقيقة . هل هناك شمة حقيقة باقية؟)... اسمعني، ويجب أن تكون، أخيراً، شجاعاً، ومستقيماً وأن تقول ذلك بصوت عال، ليست هناك مثالية إزاء الموت، فالموت لايعنى إلا الكارثة والجحيم، لن تهرب منه في المعركة، ولكن أيضاً لن تجد فيه مبرراً للبطولة أو لأي فخر خاص، أنا أكثر بكل هذا، أكثر بتمجيد الموتى، إن ما أعرفه فقط هو عن تابينهم، وعن أباتهم، وعن صديقاتهم، وعن عالمهم الذي باد، خسارة أنهم ماتوا، أيها الشباب اخرجوا وانسفوا كل علم يدعو للموت، أسجنوا كل من يدعو للموت، باسم أي نبوة سواء أكانت في مستشفى المجانين، أو في السجن، فالحرب هي مهنة جزارة ملوثة، جزاء يلوث دم البشر، من المحتمل أن تكون جباناً حقيراً، لكن عليك أن تتجنب الكذب على الموت، كأن شيئاً لم يكن، اسألوا الأمهات فوه يعرفن وسيقلن لكم عما وراء كعب الجماع، وعن الوجوه الجامدة، وعن اللابكاء، اسألوه» (١٢).

ولكن مايشير النمشة أن «برزيلاي» بعد هذه الخطبة العصماء عن رفض الموت، يعود مثل أحصنة القتال الملحكة بحقيقة واحدة، وهي «حمية القتال» فيقول:

إن الجملة السابقة تغلق كل أبواب التساؤلات؟ حيث أن الهدف واضح ومحدد وهو بعث دولة يهودية.

ومقابل حتمية الحرب ومواجهة الموت، يوجد الإحساس بالأمان والرغبة في الحياة، ذلك الإحساس الذي يتجلى في التفكير في الفتيات، والرغبة في العودة إليهن.

إن تفكير الجنود في الفتيات لا ينقطع، لكي يشعروا بأنهم مازالوا على قيد الحياة من ناحية، ومن ناحية أخرى فالتفكير في الفتيات يشهرهم بأنهم مثل سائر البشر، وأن حياتهم لا تختلف عن حياة أى شخص عادى يشعر بالحب. ويعبر أحد الجنود عن مشاعره تجاه الفتيات بقوله:

إن فتياتنا حلوات، شىء عظيم أن توجد فتيات في العالم؛ على أى صورة سنكون دون فتيات (١٦).

ويصف «رالى» إحساسه بـ «تعرلاً» صديقه، وتخليه للعودة إليها.

ويعبر «ناهوم» أيضاً عن إحساسه بصديقه «جليا» وتخليه لمودته إليها بقوله: «لن أتحرك إلا بالطائرة، فلو أنني سافرت فيها - سأكون في الفجر عند جليا، حيث يكون الجميع نائمين، ولن يكون هناك أحد لائق عليه التحية، كل المزرعة ساكنة، أدخل إلى حجرة الطعام، أتمدد على الأريكة، ثم أخرج وأجلس على الدرج أمام الباب مثل الكلب المخلص، ربما يحالفنى الحظ وتخرجين فجأة فتجدينى، في الساعة الرابعة في الفجر أيضاً لا يكون هناك أى شخص على الإطلاق، وفجأة - بس! (إشارة صوتية بالغم) أصفر لك - وأنت يا جليا تتوقفين للحظة تفكرين فيمن يرمز ملك، وفجأة يوه! - أنت تقولين

«والحقيقة هي أنه في بعض الأحيان لامناص من أن تخرج إلى القتال، ويكون حظوراً عليك أن تخفى حياتك كما لو كانت هي الشىء الغالى والجوهري في العالم - حظوراً... بل إنه بين الموت وتنسى كل شىء مثل المرأة التي تنسى الأم المخاض بين الولادة والأخرى. ممنوع أن تنسى وممنوع أن تعتمد، ويجب أن تضع نهاية لكل هذا، للسير المنتصب الضاحك إلى الموت، كما لو كان هذا الأمر مجرد رياضة» (١٧).

إن «برزيلاي» يشبه الموت بالأم المخاض لدى المرأة التي تنسى ماتعانيه بعد ذلك، ويرى أن الموت هو الآخر، يصبح ذكرى ويتم نسيان ما فيه من ألم وهزن، ويرفض أن يصبح مجرد ذكرى، ويرغب في أن تكون هناك نهاية لذلك، ولكن التساؤلات تنتهي دائماً بلا إجابة.

ويعبر «عميحاي» هو الآخر عن إحساسه بالحرب والموت، وهو إحساس يماثل تقريباً إحساس «برزيلاي» فيقول: «قريباً سأبلغ سن العشرين، فما الذي بقى لى؟ ما الذي أفلحت فيه؟ وإلى أين تسير حياتى... شجرة حكيمة وماهى؟ لقد كتبت: «طوبى للكبريت الذي يحترق ليشعل اللهب»، أنا أعرف لكننى لا أحب هذا، إن من الظلم أن أذهب لأكون كبريتاً يحترق، إننى أتمرد على هذا، مستحيل أن يكون الذهاب للموت فيه سعابتى، لمن؟ إننى أكره الذهاب للموت» (١٨).

ويعد كل تلك التمردات السابقة على الموت، والتساؤلات التي طرحتها الشخصيات السابقة حول حتمية الموت وحول مبررات التضحية فإن «دافيد» يجيب عن تلك التساؤلات السابقة المطروحة بجملة واحدة هي «نحن نموت لنعمت دولة» (١٩).

انظروا من يكون هذا، إنه ناهوم، وقيل كل شيء وبينما نحن متمناقين يبرز الصباح ويدق القلب تحت ملابس العمل، ويتبادل القبلات دون أن نفصل ياجليا - انا اهنس لك - جليا وانت تضحكين لى - ياناومى قاتلة - ياله من لقاء، كيف جئت هنا فجأة؟ - لايهمنى كيف، فيكلى فقط انك هنا - وانتمك طيبة مثل رائحة الصباح، وشعرك مضيغ بالعطر.. (١٧).

إن - ١٧ - م - يخلق نوعاً من الحوار بينه وبين صديقتها جليا، حيث يلعب هو دوره ويعود جليا - فيعبر عن إحساسه وإحساسها في الوقت نفسه.

٣ - العربي الحاضر الغائب:

على الرغم من أن العربي كان هو محور الصراع في أحداث رواية «تسيكلاج»، إلا أنه ليس هناك أى وجود أو تجسيد مادي له؛ يمكن من خلاله التعرف على شخصيته أو أفكاره باعتباره الآخر. إن العربي في رواية «أيام تسيكلاج» هو مجرد هدف تدور الحرب وتجرى الممارك ضده وهو موجود في ساحة القتال، ولكنه لا يظهر مجسداً في شخصيات أو أفعال سواء رئيسية أو عرضية على امتداد العمل الروائي. ورغم هذا فإن وجوده يظل ملموساً على امتداد الرواية، لأن الهزيمة في مواجهته تعنى الفناء، والانتصار عليه يعنى البقاء والوجود والاستمرار في أرض فلسطين وتحقيق حلم الدولة المرتقبة التي تحلم بها شخصيات «تسيكلاج» وتصور مستقبلها على أساس من الثقة في الانتصار.

وقد تعامل يزهار مع شخصية العربي على مثل هذا النحو في معظم أعماله التي تناولت الحرب. وبالرغم من أن العربي كان يمثل محوراً أساسياً في قصة «الأسيرة

فإن يزهار جعله جسداً صامداً لا ينطق بشيء ولا يعبر عن خلجات نفسه التي يمكن من خلالها التعرف على شخصيته وأفكاره، ليتاح للقارئ تحديد موقفه منه سواء بالتعاطف أو عدم التعاطف.

وفي قصة «قافلة منتصف الليل» نجد الأمر مختلفاً حيث كان العربي يمثل شيئاً ما غيبياً، وعلى الرغم من أنه كان محور الصراع أيضاً، إلا أنه لم تكن هناك مواجهة بينه وبين جنود القافلة.

وفي قصة «خربة خزعة» أضفى يزهار على شخصية العربي بعداً آخر وهو العربي الحاضر الغائب، الذي يمثل محور الصراع أيضاً، ولكنه في الوقت نفسه تجاهله وتجاهل مشاعره، وإن كان قد أضفى عليه بعض السمات التي تنفق إلى حد كبير مع أوصاف اليهودى «الجيتوى» وسلوكه^(١٨).

ولقد أضفى يزهار على العرب في رواية «أيام تسيكلاج» بعض الصفات التي تدل على عدم الاكتراث والاهتمام مثل «نقاط الذباب ويران النمل»، وتحتوي بعض المشاهد والجمال الحواري على صورة مكررة من المشاهد نفسها والجمال الحواري التي وردت في قصص العرب السابقة.

فعلى سبيل المثال في المشهد الخاص بـ (الحارس) والأسير العربي في قصة «الأسير»، حينما فكر (الحارس) في إطلاق سراح العربي، أخذ يفكر فيما يدور في نفس (الأسير)، والمشهد نفسه يرد في رواية «أيام تسيكلاج» حيث يعبر «عويده» عن إحساسه بالعربي الذي قتله فيقول: «أطلقت النيران وأحياناً كنت أنسى أن أحضو السلاح باحتياطي جديد. (ربما كان له زوجة

وثلاثة أطفال حينئذ كان عليه الا يأتى إلى هنا) يقدر مايكفى من رصاصات. ليس هناك وقت ولقلب للحسابات (ربما يكون فلاحاً أراد العودة إلى البيت، وكانت لديه أنواع الحسابات كلها عن الموسم القريب)، ليس هذا من شأني فانا لم أدعُ (ربما كان قد ضاع زوجته بالأمس، وهى تنتفخ الآن وتعلو، وهو لم يعد موجوداً - والكل على رأسها واليتيم فى بطنها) نعم، نعم، إلى الجسيم، اضربوهم، أيها الشباب قبل أن يهروا^(١٩).

ويشعر محاريو «تسيكلاج» أن هذا المكان الذى يحاربون من أجله كاره لهم، وأنه ليس مكانهم، وهو الأمر الذى يجعلهم يتذكرون فجأة أن هذا المكان خاص بالعرب حيث كل شيء فيه ينطق بهم: «يتذكرون فجأة أن أناساً سكنوا هنا، حتى الأمس، جمعوا محاصيل، أجروا مخازن، وتشاجر أطفال، ونبتت كلاب (اخفقوا تماماً ولم يعد يرى حتى واحد)، جاء قطع، وإيال، ونيران موقدة، ورجال مع نساءهم، وأعدوا طعاماً، وطحنوا قمحاً، وشربوا قهوة، وحسبوا حسابات - وانتهى، كل شيء فى لحظة - وتغير وانتهى، وفجأة تشعر كيف تم ذلك فى لحظات صغيرة، حقيرة ومملة، لها ملمح جديد فى الجدية والقيمة، دون أن يكون واضحاً من أجل ماذا ولماذا، وهكذا تماماً، بالضبط، جسيم يتفانز كأنه يجلس على عكاز^(٢٠).

إن المشهد السابق يعبر عن إحساسين متناقضين تماماً: إحساس محاربي «تسيكلاج» بجنزية الوجود العربى عبر التاريخ، وإحساسهم بأن هذه الأرض من ناحية أخرى ملك لهم مما يجعلهم بسرعة يتراجعون ويتخلصون دون طول تردد من مفبة ماتتطوى عليه

سيطرة الإحساس السابق، وسرعان مايشعرون بأن هذه الأرض على الرغم من ذلك لهم هم، وأن أى محاولة من جانب العرب للوقوف فى وجههم هباء، وتلاحظ أيضاً تشابهاً مابين المشهد السابق ومشهد آخر ورد فى قصة «قافلة منتصف الليل» حيث يعبر «تسفيلاه» عن إحساسه بالأرض تقريباً بأسلوب يتشابه إلى حد كبير مع إحساس الجنود السابق فيقول: «إنك موجود فى أرض كبيرة جداً وبعيدة جداً، وغريبة عنك جداً، كضيف غير مدعو تدور برأسك فى جميع الجوانب ولا تجد شيئاً يجعلك تتمسك.. فهذه الحقول كارهة لك ورائحة أصحابها مازالت فى الأرض وتفوح منها رائحة عمل آخر وجب آخر، إن هذه الأرض العجوز مازالت تشارها لفضليتها.. هيا نذهب عن هنا فى الحال ونرجع إلى بيتنا»^(٢١).

وكرر أيضاً إحساس «تسفيلاه» نفسه مع «ناهر» حيث يقول: لا أعرف هنا، ولا أريد هنا، هذه التلال، هذا الأفق الذى هناك، هذه الجبال، ماذا تريد منى، لماذا تصرخ؟»^(٢٢).

إن هذه الفقرات تكشف بجلاء عن حالة من الجدلية حول الصراع بين حق ربح، بين حق عربى تلان عنه بوضوح تلك الجنزية العربية ذات التاريخ المتواصل والتي تلان عن نفسها فى أكثر من دليل وأكثر من مشهد من مشاهد الحياة والنماء والتواصل العربى، وبين حق يرى محاريو «تسيكلاج» من ممثلى الصهيونية أنه يطل ويتجاوز هذا الوجود العربى الواضح وضوح شمس النهار، وهذه الفقرات، تؤكد أيضاً أن جدلية الصراع بين هذين الحقيقتين، العربى والصهيونى، سرعان ماتتوارى جوانب العدالة والمنطق والإنسانية فيها، لتصبح جوانب

مواجهة الذين يفعلون هذا، ليس لأن العرب صديقين وليس لأن كل مايقومون به من أعمال هو صحيح وطيّب - بل لأنه ليست هناك سلطة لأحد في أن يمسح الأرض من تحت أقدام الشعب الآخر إلا بموافقته فقط أو عن طريق مقاضات»

ويتضح من تلك الآراء أن يزهار قد اعترف صراحة بالحق العربي، وبالوجود العربي في أرض فلسطين، ولكنه يقر في الوقت نفسه بأحقيتهم هم باعتبارهم يهوداً من نسل إبراهيم أيضاً في هذه الأرض، مدعياً أن ماتم قد حدث بموافقة العرب ورغبتهم، ولم يكن هناك إيجاب لأحد منهم على ترك بيته وأرضه.

وليسعنا هذا في ختام هذا العرض إلا القول بأن القصص التي كتبها يزهار عن الحرب، وعبر فيها عن المعاناة النفسية التي تجتاح المحاربين الإسرائيليين، والتي لاتسفر في النهاية عن أية مواقف إيجابية تترجم مايجيش في داخل نفوسهم من صراع، إنما هي تعبير وانعكاس مباشر عن رأيه هو، حيث أنه كان دائماً يعرض المشكلة بأبعادها ثم يتحاطف معها من خلال أحد شخصيات قصصه ثم يبدأ مرة أخرى في سوق الأدلة والبراهين التي تعفي تلك الشخصية من أية مسئولية أخلاقية تجاه الظلم والجور الذي يحيق بالفلسطينيين من جراء هذا.

وليسعنا في النهاية إلا القول مرة أخرى بأن يزهار كان في أعماله الروائية كلها هو القاص والبطل في آن، من خلال عملية توحيد فريدة من نوعها تكاد تصل بنا إلى حد القول بأن هذه الأعمال الروائية لم تكن في الواقع إلا صورة من صور السيرة الذاتية لشاهد على العصر في حقبة من أهم حقب الوجود الإسرائيلي في المنطقة العربية.

الجدار والاستحقاق والقوة هي المساندة والمتحكمة والمسيطرة، كنوع من إراحة الضمير، أو إزاحة مايقرب لكى تستحكم في النهاية دوافع الأطماع في إطار من الاستسلام لتلك الصرخة التي تعبر عنها المقولة «التملوهية» إذا لم أكن لتفسي فمن يكون لي؟». ومن الجوانب الجديرة بالملاحظة أيضاً فيما يتصل بهذه النقطة، ذلك التكرار الواضح لهذه الجدلية في معظم قصص الحرب التي كتبها يزهار، مما يدل على أن هذه القضية كانت شاغلاً رئيسياً من شواغله فيما يتصل بالطرح الصهيوني للقضية الفلسطينية، من زاوية البعد التاريخي والأخلاقي على حد سواء.

وقد ناقش يزهار هذه القضية بجلاء عبر إحدى مقالاته التي كتبها، حيث كتب يقول موضحاً رأيه في مسألة الحقوق المشروعة والتاريخية للعرب في أرض فلسطين: «كل إنسان له مكان في العالم، بيت، أو أرض، أو إقليم، أو مكان خاص به» وهانحن، الآن، نحن نسحب الأرض من تحت أقدام الشعب الفلسطيني، وننتظر أن يتقبلوا هذا بهدوء، بينما نحن لاتوافق بأي حال من الأحوال أن يأتي شخص ما ويسحب الأرض من تحت أقدامنا حتى وإن كان هذا بدعوى أنه لدينا وعد لأبائنا، وليس بدعوى أنه لدينا وعد من الرب. وعداً هذا فإن وعد الرب لإبراهيم كان أيضاً لإسماعيل ابنه، فإسماعيل هو من نسل إبراهيم.

وعلى أية حال، فإنه من المحظور على أي من الشعبين أن يمسح الأرض من تحت أقدام الشعب الآخر، ومن يفعل هذا فستكون كارثة، ليس كارثة سياسية فحسب، وليست كارثة أمنية فحسب؛ بل كارثة له هو، لوجوده هو على الأرض، وعلى كيانه هو، ومن المستحيل التهرب من هذا، فلو أن العرب كانوا قد سمحوا الأرض من تحت يتي، من تحت مكاني، فأنتي كنت ساقط أكثر منهم في

ساميخ يزهار:

حياته: وإنتاجه الأدبي

ولد ساميخ يزهار (وهو اسم الشهرة الألبى للاديب يزهار سمعيلانسمكي) عام (١٩١٦) في مستوطنة «حروفوت» بفلسطين. وهو من عائلة أدبية. أنهى يزهار دراسته الابتدائية في «حروفوت» ودرس «البيرواجيا» ثم عمل موحساً في «دنيتيل». وبعد ذلك درس في الجامعة العبرية الفلسفة والجيولوجيا. تم تجنيده عام (١٩٤٨) وعمل ضابطاً للمخابرات في الجنوب. تم اختياره عضواً للكتيست عام (١٩٤٩) وكان ممثلاً لحزب «الماباي» (حزب عمال إسرائيل) من قبل الكتيست الأول وحتى الخامس، ثم أصبح ممثلاً لحزب «رافي» (قائمة عمال إسرائيل). سافر إلى الولايات المتحدة ليدرس في جامعتي «هارفارد وكولومبيا» وبعد عودته عمل محاضراً في الجامعة العبرية وكتب العديد من المقالات السياسية.

بدأ يزهار الكتابة وهو في سن صغيرة. وكان أول عمل أدبي كتبه عام (١٩٣٨) وهو قصة «أفرايم يعود إلى الصفحة» ثم اشتهر بعد أن نشر عدة أعمال أدبية وهي: «طى أطراف النقب» (١٩٤٤)، و «الذغل الذي على التل» (١٩٤٧). وصدرت له بعد حرب (١٩٤٨) قصة «قبل الإطلاق» وفي عام (١٩٤٩) صدرت له قصص «الأسيرة» و «خربة خزعة» و «مقاطعة منتصف الليل».

وفي عام (١٩٥٠) صدرت له مجموعة قصص للشباب تحت عنوان «ست قصص صليفا». وفي عام (١٩٥٨) صدرت رواية «أيام تسيكلاج» في جزئين كبيرين. وفي عام (١٩٥٩) ظهر له كتاب «بالقدم عارية»، ويضم مجموعة من قصص الأطفال والشباب. وفي عام (١٩٦٣) صدر له كتاب «قصص السهل». وفي عام (١٩٦٧) ظهرت له رواية «مقدمات». وقد كتب هذه الرواية بعد فترة انقطاع أدبي طويلة، فاز بجائزة الأدب في إسرائيل عام ١٩٩٢.

الهواش

- (١) المصدر نفسه: ص ٣١٧.
- (٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها
- (٣) المصدر نفسه: ص ٤٠٧.
- (٤) المصدر نفسه: ص ٤٠٨.
- (٥) المصدر نفسه: ص ٧١٠.
- (٦) المصدر نفسه: ص ٤٣٧ ٤٣٦.
- (٧) راجع: للشافعي، وشاهد: الفلسطينيون والإحساس الزائف بالذنب في الأدب الإسرائيلي، دار المستقبل العربي، القاهرة ط (١) ١٩٨٨، ص ٦٦١ ٦٦٥.
- (٨) يزهار، ساميخ: أيام تسيكلاج، ص ٦٢٩.
- (٩) المصدر نفسه: ص ٢٠٠.
- (١٠) يزهار، ساميخ: قاطعة منتصف الليل، ص ١٦١.
- (١١) يزهار، ساميخ: أيام تسيكلاج، المصدر السابق، ص ٢٠١.
- (١٢) يزهار ساميخ «الذبح الكبير قوي»، صحيفة «معاريف»، ١٩٩٢/٥/٤.
- (١٣) «نأحال»: هي اختصار للكلمة العبرية «شباب طلائع محارب» تم إنشاؤها عام (١٩٤٨). والهدف منها هو المزج بين الخدمة العسكرية والإعداد الزراعي.
- (١٤) للشافعي، وشاهد (د): الشخصية اليهودية والروح العدوانية، سلسلة «عالم المعرفة» (١٠٢)، الكويت، ١٩٨٦ ص ٢٤٣.
- (١٥) رويشتنتين. إسموئيل: لكنك شعباً حراً، شوكن، القدس. تل أبيب ١٩٧٠، ص ١٢٨.
- (١٦) يزهار، ساميخ: أيام تسيكلاج، «زموراء» بيتان ١٩٨٨، ص ٥٠١، ٥٠٠.
- (١٧) المصدر نفسه: ص ٥٠١.
- (١٨) المصدر نفسه: ص ١٥٠.
- (١٩) المصدر نفسه: ص ٢٩٦، ٢٩٧.
- (٢٠) المصدر نفسه: ص ٥٠٠.
- (٢١) المصدر نفسه، ص ٧٧٧.
- (٢٢) المصدر نفسه:
- (٢٣) المصدر نفسه:

عبد الرحمن على عوف



إن مسألة تأثر شموئيل يوسف عجنون بما
يسمى بنكبة اليهود في شرق أوروبا إبان حكم النازي
ليست بمسألة جديدة تماما، فقد أبدى باروخ
كورسغيل رأيه في المسألة حيث قال:

«إن موضوعا واحدا كبيرا يوحد كل بحكايات،
عجنون ويجمع أجزائها المختلفة، هذا الموضوع
الذي يتجاوز الزمان والمكان، هو موضوع الإبادة
والتضحية».

كما أن هناك نقادا آخرين، مثل ج. شاكيد وهـ.
فايس وسيدر هـ أفراسي، اختاروا نصومنا خاصة
بعجنون تناول فيها الحياة اليهودية إبان الحكم النازي،
وقد حاول هؤلاء النقاد من خلال تلك النصوم أن
يصلوا إلى استنتاجات حول أهمية هذا الموضوع في
كتابات.

أما الناقد افراهام ياند فيسير في اتجاه آخر تماما
من خلال تاريخه لحياة عجنون، حيث حاول الإشارة
إلى علاقات خفية بين مايسمى بنكبة اليهود إبان حكم
النازي، وبين أكبر روايات عجنون وهي رواية «الأيام
الضوالية» وإن كانت الأحداث التي في الرواية تقع في
بداية هذا القرن.

... ولأن عجنون تخصص في التعرض لحياة اليهود
في شرق أوروبا في هذه الفترة بصورة رئيسية، ودارت
حول هذا الموضوع كتاباته الأدبية، فقد كانت شهرته تبعا
لذلك نابعة من المنطلقات التي تبنيتها الدعاية الصهيونية
وحققت بها حصوله على جائزة نوبل في الآداب.

وقد كانت رواياته عن هذه الفترة غزيرة إذا قيس
بسنوات عمره الثلاثين التي عاشها بعد الحرب العالمية
الثانية، فقد ولد في عام ١٨٨٨ وتوفي في عام ١٩٧٠،

عجنون وتعميق الإحساس بالاضطهاد في الوجدان اليهودي

* أستاذ الأدب العبري الحديث بكلية دار العلوم.

وبخاصة أن عمره كان عند قيام الحرب العالمية الثانية
خمسین عاماً.

ويرى عجّون من وراء تعرضه لهذه الفترة
(١٩٣٩ - ١٩٤٥) إلى خدمة أهداف سياسية استراتيجية،
وتكاف قلمه لتحقيقها وتجسيدها على نحو خاص. فقد
أراد إبراز أن الاضطهاد النازي لحق باليهود دون
سواهم على حين أنهم لم يتعدوا خمس المجموع العام لمن
تعرض لهذا الاضطهاد.

ويدرك من يقرأ روايات عجّون التي كتبها منذ
نهاية الحرب العالمية الثانية وبخاصة تلك التي صدرت
بعد وفاته، أن هذه الحقبة التاريخية من حياة اليهود في
شرق أوروبا، تحتل مكان الصدارة في وجدان الكاتب
ومخيلته وقد استرلت على عواطفه ووجهت قلمه توجيهها
حاسساً... وهذا مانراه يوضح في رواية (غطاء الدم)
وكذلك في أجزاء من قصصه القصيرة التي صدرت بعد
وفاته.

غير أن المسألة تبدو على نحو أوضح في مجموعتيه
القصصيتين «تاريخ ديارنا»، «مدينة وما فيها». وتأتي
أهمية المجموعتين في ارتباطهما ببداية التحول الأدبي
والإيديولوجي للتبليز في كتابات عجّون، الذي يغذيه
ويدفعه للاهتمام بالحقبة المذكورة ذاتها.

ولكي نفهم هذا التحول جيداً سنقوم بدراسة هاتين
المجموعتين القصصيتين باعتبارهما نموذجين لأهم
كتاباته التي يبرز فيها هذا التوظيف الأدبي والفكري
لأحداث هذه الحقبة التاريخية ووقائعها.

ولعل من أبرز القصص القصيرة التي كتبها
عجّون وتناول فيها هذه الحقبة التاريخية من حياة
اليهود قصة (العلامة أو الرمز) التي صدرت أول الأمر

في حوالى ثلاثانة وخمسين كلمة، ثم صدرت في صيغة
موسعة مسهبه.

وتعتبر هذه القصة أول رد فعل مكتوب لعجّون
على أحداث هذه الحقبة التاريخية وبخاصة على أبناء
تصفية مدينة بوتشاتش التي ولد فيها عجّون.

وقد كتب في هذه القصة:

«سالني ابن جبيرول ما اسم مدينتك. واجبتة
هامسا: بوتشاتش مدينتي، وكرت عيناى دموعا
من الحزن على ما اصاب مدينتي، حيث اناى لا
اعرف ما اذا كانت موجودة الآن ام لا.. فقال ابن
جبيرول: اعطنى علامة، حتى لا انسى اسم
مدينتك.. وسمعت مرة اخرى صوتا وكأنه صوت
شاعر ينشد اشعاره، وقال: مباركة بوتشاتش
المدينة على كل المدن... وهكذا تحولت حروف اسم
مدينتي السبعة إلى قصيدة منظومة وإلى اشعار
مضبوطة....»

ويتصور الكاتب أن الشاعر شلومو بن جبيرول
قد سمع عن خراب مدينة بوتشاتش. من أحد أبنائها
(وهو عجّون) ونظم على الفور مرثية يخلد فيها اسم
المدينة التي دمرها النازي.

وفي هذه القصة القصيرة نلمس بوضوح رد الفعل
النفسي عند عجّون لعقدة الاضطهاد النازي والتي عبر
عنها بدمار مدينة بوتشاتش.

وقصة (العلامة) أو (الرمز) المذكورة تحوى أيضاً
قرار عجّون التلقائى أو غير التلقائى حول كيفية الرد
باعتباره كاتباً على ما حدث لليهود في عصر النازي،
وهو رد يرى أنه لا يستطيع أن يعبر عنه مباشرة، ولكن
عن طريق التعبير الأدبي الرمزي فيقول في القصة:

«... ولأن بوتشباتش لم تعد موجودة، فإن من الواجب الحفاظ عليها - ... سواء باعتبارها جوهراً أو رمزاً، على السنتنا، وبذلك نضمن استمرار وجودها في الوجدان العام لشعبنا..»

إن أجزاء القصة التي يلتقي فيها الكاتب مع الشاعر اليهودي القديم شلومو ابن جيبيرول يمكن أن نفسرها إن على أنها حالة تمّ ترسيم إلى ما يرجوه الكاتب مستقبلاً.

وعلى ذلك، فالإنتاج الذي ظهر لعجنون بعد هذه الحقبة الزمنية من تاريخ اليهود، وبخاصة قصة «تاريخ ديارنا»، وقصة «مدينة وما فيها»، يعد تنفيذاً دقيقاً لما التزم به عجنون في قصته (العلامة)... فقد حاول أن يعيد بناء أنماط الحياة اليهودية في أوروبا كما عاشها داخل أسرته وبين أفراد طائفته بهدف واضح، هو أن يحافظ للخلف على صور حياة السلف وأنماطها.

وقد كتب الناقد الإسرائيلي جرشوم شالوم يقول:

«حصل عجنون على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٦٦ عن كتاباته عن عصر النازي وعن نكبة اليهود إبان هذا العصر، وكان هدف عجنون من هذه الكتابات هو الحفاظ على صورة الحياة التي حكم عليها بالفناء، للأجيال القادمة.»

والعمل الأول الذي تتناوله في هذا الإطار هو قصة «تاريخ ديارنا»، والتي صدرت في كتاب قائم بذاته عام ١٩٧٨ في إطار سلسلة الكتب التي تصدر عن تراث الكاتب الذي لم ينشر في حياته.

وكان الكاتب قد بدأ كتابة هذه القصة قبل نشرها بثلاثين سنة، ففي نهاية مقدمة القصة التي وقع عليها باسمه كاملاً «شموئيل يوسف عجنون من سلالة

الربى سالوم مريخاي هليلي»، يذكر التاريخ الذي بدأ فيه كتابة هذه القصة وهو: القدس في عام ٥٧٠٧ عبرية (أي في عام ١٩٤٧).

وكانت بعض أجزاء من القصة قد نشرت متفرقة في ملاحق صحيفة ها ارتس الأدبية في عام ١٩٤٨ وأعيد نشر القصة بعد ذلك في مجموعة أعمال عجنون (النار والأشجار).

وعلاقة هذه القصة بموضوع مقالنا، لا تتمثل في قرب تاريخ كتابتها من انتهاء الحرب العالمية الثانية فحسب، بل في فصل في القصة بعنوان «بداية الأميال» رسم فيه الكاتب بوضوح الظلمة التاريخية للقصة وأساس ميكلها وأهدافها.

ويستهل الكاتب هذا الفصل بقوله إنه في أثناء زيارته لبرلندا في عام ١٩٣١ أعطاه عمه عزرائيل يعقوف «كتابات تركها لي أجدادي القديسون، طيب الله ثراهم، فقد دونوا بذلك تاريخهم...».

والقمام لا يتسع هنا لمناقشة صحة هذه الواقعة أو عدم صحتها وهل هذه الكتابات حقيقة أم هي من خيال الكاتب.... ولكن ما يهمنا هنا هو ما كتبه بعد ذلك في الفصل ذاته من أنه أمهل لسنوات طويلة هذه الكتابات ولم يفكر في نشرها أو حتى في الإطلاع عليها... ثم أدرك أن هذه الكتابات جدية بالاهتمام وقرر نشرها ويفسر سر اهتمامه هذا بقوله:

«... الآن وبعد كل ما فعله الأعداء بنا، الذين حولوا كل المهجر إلى قبور، وبتساو قبور أجدادنا..... قررت أن أخلد ذكرى أجدادي بالكتابات التي خطوها بأيديهم.»

وهذا يعني أن محاولة عجنون تعميق الإحساس بالاضطهاد لدى بني جنسه هي التي حدثت به أن يقرر

كتابة تاريخ سلالة عائلته في إطار هدف ملعن هو الاحتفاظ بالحضارة التي يمرتها النكبة في الذاكرة والوجدان عن طريق الكلمة المكتوبة.

والى جانب قراره بكتابة تاريخ عائلته في إطار الهبطين للذكورين، فإن هناك أهمية لتأكيد الفكر، في الفصل الذي بعنوان «بداية الأميال»، وكذلك في مواضع أخرى بالقصة، على أن هذه القصة قائمة على أساس حقيقي غير مزيف.

وفي المقدمة التي صاغها بأسلوب كتابة السيرة أكد على أن القوائم السلالية التي اعتمد عليها في هذه القصة سلمها له عمه عزرائيل يعقوف وقال:

«... لم أغير أى شيء في وثيقة أنسابنا ومن يريد أن يتأكد من ذلك عليه دراستها...».

وفي موضع آخر من المقدمة يؤكد الكاتب دوره في العمل بوصفه ناقلًا ليس إلا ويقول: «... وعندما نقلت كنت مجرد ناقل عن ناقل...».

وهذه المقولة صحيحة إلى حد ما، فليست القصة هنا نتاجا دراميا بالفهم المعتاد لمثل هذا النوع من صور الإنتاج الأدبي، حيث شملت القصة في أساسها ماثورات عائلية قديمة اكملها عجنون وطورها بأسلوبه الخاص.

وفي إطار تحقيق هدف الملن وهدفه غير الملن، ابتعد عجنون عن معايير الخيال الفني وأصوله في الكتابة، واعتمد أساسا على الوثائق.

ولعجنون وجهة نظر خاصة كلها إعجاب بالمادة التي وصلت إليه. وقد أبرز وجهة النظر هذه في مجموعة من المقولات التي ساقها في مقدمة القصة، منها:

«... وكان لنا أجداد ولكن من نحن وما هي حياتنا...»

«... في هذا الجيل الفقير الذى أحياء لا نستطيع أن نصل إلى أعمال كأعمالهم...»

«... في بعض الأحيان نستعين بهذه الأقوال التي تشيد بالنمط القديم للحياة...»

وتحوى هذه المقولة الأخيرة دعوة للمقارئ اليهودي المعاصر للحفاظ على هذا النمط من الحياة على أساس أنه نمط عادي بكل ما يربط بحياته في الحاضر ويؤكد هذه الدعوى في مقولة أخرى:

«... يابنى ... حافظ في حياتك على عادات أجدادك ولاتغير فيها حتى وإن يرق لك هذا، لأن أجدادك كانوا حكماء ومنهم القديسون المتمرسون في كل ما ورثوه من عادات وماثورات عن أجدادهم... وأنتم بوصفكم أبناءً لأبنائهم عليكم المحافظة على هذا التراث ولا تغيروا شيئاً منه...»

وقد حقق عجنون هذه المقولة في بناء شخصيات الرواية ودأب على عرض طابع حياة شخصياته على أنها مثل أعلى للحياة اليهودية وتحقيق مثالي للمجتمع التقليدي في شرق أوروبا.

ويصف عجنون أجداد عائلته في هذه الرواية بالصورة التي تدعو قراءه إلى أن يكونوا عليها، فهم يهود مؤمنون يحافظون على التعاليم الدينية وينفذون العادات التي حددتها الماثورات اليهودية القديمة، ويؤدون الصلاة في مواقيتها ويحافظون على قدسية يوم السبت، ويعلمون أبناءهم، ويمتنعون عن الزيجات المختلطة بغير أبناء دينهم وبناتهم، ويخلصون في تحقيق الأهداف الاجتماعية اليهودية مثل فداء الأسرى وبغز القتل في أرض «الميعاد»...

«... انا مشتاق لسماع كلمات جديدة عن بوتشاتش لاننى اقوم الآن بكتابة قصة كبيرة عن بوتشاتش».

وفى حديث له مع الناقد الإسرائيلي دافيد كتشاني فى منتصف الخمسينيات، كان عجنون يحل إحدى قصصه التى نشرت فى ملحق جريدة ها أرتس الأدبي، فقال:

«... وهذا سيكون جزءاً من قصة بوتشاتش التى ستكون فى ثلاثة مجلدات وتروى تاريخ ستمائة سنة للمدينة ولسكانها اليهود» (١٦).
وعنوان القصة «مدينة وما فيها» أو (مدينة ومكّوها) مقتبس من سفر عاموس:

«... لقد اقسم السيد الرب بنفسه: يقول الرب إله الجنود: إنى أكره زهو يعقوب وابغض قصوره فلاسملن المدينة وملاها،

والعنوان يوضح هدف الكاتب وهو الحديث عن حياة المدينة كلها بكل من فيها وما فيها. أما الاقتباس من هذه الفقرة من سفر عاموس فيجبل للعنوان بعداً آخر، وهو أن المدينة المشار إليها كتب عليها الغناء والدمار وعنوان القصة يسبقنا مباشرة إلى مقدمتها التى تبرز الأهداف الأدبية والفكرية للقصة فتقول المقدمة:

«... هذا كتاب تاريخ مدينة بوتشاتشن وهى بوتشاتش التى كتبت عنها بالى وحرزنى، لكى يعرف أبناؤنا الذين سيأتون من بعدنا أن مدينتنا هى مدينة كلها تورا وحكمة وحب وتقى وحياء وحسن وإحسان منذ قيامها وحتى وصول الصنم الكريه والنجاسة المجنونة (يقصد النازى) إليها ليدمرها... إن الله سوف ينتقم لعباده ويرد الكيد عن مدينته ويفدى شعب إسرائيل من كل متاعبه».

وقد أكد عجنون هذه الأنماط السلوكية التى جسدها فى صورة شخصيات حية فى قصته. وربما يكون هذا هو قصد الناقد الإسرائيلى جرشوم شالوم من مقولاته أن عجنون حفظ للأجيال القادمة صور الحياة التى حكم عليها بالغناء.

ونستعير هنا تعبيراً مشهوراً من قاموس المصطلحات النقدية التى قيلت عن عجنون ذكره الناقد الإسرائيلى مشولام توختر، فقد وصف عجنون فى هذا الصدد بعبارة: «قلم التمسك بالعالم القديم».

والقصة التى نحن بصددنا هنا تجسد هذا التعبير حيث تحوى تطلعا للماضى اليهودى من خلال قطاع معين من تاريخ عائلة الكاتب ومن خلال وجهة نظر متعاطفة مع هذا الماضى مجسدة للإحساس بعقدة الاضطهاد مع رغبة معلنة فى تقديم الحياة اليهودية القديمة، وهدف غير معلن هو، تعميق الإحساس بالاضطهاد فى وجدان القارئ اليهودى.

والامتداد التاريخى لأحداث هذه القصة، يشمل أحداثاً من القرن الثالث عشر الميلادى حتى الأجيال المتأخرة، وفى هذا الامتداد محاولة لتأكيد التوالى والاستمرار لوجود طابع حياة يهودية خاصة غير مرتبطة بديناميكية الزمن والتاريخ.

والقصة الثانية فى عرضنا لمحاولات عجنون الرامية إلى تعميق الإحساس بالاضطهاد فى الوجدان اليهودى، هى قصة (مدينة وما فيها) وقد صدرت أجزاء من هذه القصة فى الستينيات ومن المرجح أن عجنون بدأ كتابتها فى الخمسينيات (أو قبل ذلك) حيث ذكر فى أكثر من مناسبة أنه ينوئ نشر قصة عن مدينة بوتشاتش، ففى اجتماع لهاجرى للمدينة عقد فى تل أبيب فى شتاء عام ١٩٥٩ قال:

«... هذا كتاب تاريخ مدينة بوتشاتش، وهي
بوتشاتش التي كتبت عنها بالي وحزني،
ويكرر الكاتب في القصة معاناته عند الكتابة عن
مدينته ويحاول أن يجسد تلك المعاناة في الكتابة بقوله:
«... وهكذا قلت لنفسى، ساكتب هذه الأمور في
كتاب وأخلد به طائفة مقدسة قدست بموتها».

وهذا يعنى أن القصد من الكتابة هو تخليد الذكرى؛
تخليد الإحساس بالاضطهاد وتوريث هذا الإحساس
للأجيال القادمة من بني جنسه، لاستثماره لصالحهم
وأصالح أهدافهم وفي إطار تحقيق مطامعهم وأحلامهم،
كل هذا تحت ستار ما يسمى بضمان استمرار وجود
العالم الذى مر بكل تراثه وعاداته وقيمه.. إلخ في
الوجدان اليهودى.

وفي القصة أيضا فرض عجنون قيودا على الخيال
الفنى وعلى روح الإبداع الألبى للكتابة مثلما فعل في
قصة (تاريخ ديارنا)، حيث اعتمد على ماثورات عائلية
اهتم بسرهما على حساب الشكل الفنى لبناء القصة.

وفي قصة (حبيبة وما فيها) اعتمد أساسا على
ماثورات الطائفة اليهودية، فالقصة تشمل مادة عريضة
عن تاريخ المدينة ووصفها وسيرة حياة حاضراتها
ورجال الدين اليهودى فيها، ووصف للمعبد وأوانيه
المقدسة وسلاسل أنساب عائلات المدينة، ومعلومات عن
حاضرها وعاداتها وتقاليدها الخاصة....

وفي خضم كل هذه البيانات التسجيلية حاول الكاتب
أن ينسج الهيكل الفنى للقصة على أساس وثائق فجاء
هذا البناء متداعيا بعيدا عن أولويات الكتابة القصصية،
ويبدو أن توظيف الأدب في خدمة الأيديولوجية
والسياسية، كان هدفا في حد ذاته، طغى على كل
الأهداف والمعايير الأدبية الأخرى.

وفي هذه المقدمة تعبير رئيسى هو رجاسة الخراب
معناه «الصنم الكريه» ويشير إلى تمثال أو صنم في
الهيكل أطلق عليه سفر نينال «رجاسة الخراب».

وقد استخدم هذا التعبير في الأدب الشعبى اليهودى
للكناية عن الأم (غير اليهودى) الذى يأتى ليدمر
اسرائيل والاستخدام الذى أماننا محدد الدلالة ويقصد
به النازيين ويستخدم التعبير على طول القصة بالدلالة
نفسها وبالذات القصد ذاته، فيقول الكاتب في أثناء
وصفه لنظام الإنارة في المعبد الكبير في بوتشاتش:

«... كان يضىء حتى جاء الصنم الكريه مع
مجموعة الأنجاس الملعونين وأطفأوا نوره»

ويقول أيضا مستخدما التعبير نفسه بالدلالة نفسها:

«... الأصنام الملعونون، أبناء طائفة الصنم
الكريه رجاسة الخراب. قتلوا كل المدينة ولم
يتركوا يهوديا على قيد الحياة».

ويعمق عجنون الإحساس بالاضطهاد لدى من قرأ
له من اليهود، عند وصفه لحياة عائلات كاملة ووفاتها من
يهود بوتشاتش، ففي وصفه لعائلة الريبى يوفاف في
فصل بعنوان: (مدرستا الدينية القديمة) يقول:

«... تعلم في هذه المدرسة أربعة أجيال، أما
الجيل الخامس فقد دفن فيها بعض منه واحرق
الباقون... فعندما قام الصنم الكريه رجاسة
الخراب ليخرب العالم، دخل أعوانه الملعونون إلى
مدينتنا.. ولقى بعض أبناء المدينة حتفهم في
حفرة جفروها لأنفسهم تنفيذًا لأوامر النازى،
وساقوا البعض الآخر إلى ساحة المدينة
وأضرموا فيها النار، وفي مقدمة القصة تعبير
آخر هو:

لكن اجدادك كانوا يعتبرونها كبيرة وأنت تترك أن اجدادك كانوا اكبر حكماً منا وكانوا يعرفون كل ما هو خير....»

هذه الكلمات كتبها عجّونون في الستينيات مدركا أن القارئ الرئيسى لكتاباتة هو اليهودى الإسرائيلى وليد الثقافة غير الدينية، والموقف المعلن للكاتب يتردد بين سطور القصة التى تحوى وصفا مسهباً لمؤسسات الطائفة وثقافتها المادية ونظام العبادة المعتاد فيها، إلى جانب سثير الشخصيات المختلفة من اجداد مدينة بوتشاتش من ريبين وتلاميذ حاخامات وأواى مقدسة.

وهذا يوضح محاولة الكاتب إبراز عالم القيم للمجتمع اليهودى التقليدى فى بوتشاتش وهو غير الموجود فى المجتمع اليهودى المعاصر الذى يوجه الكاتب إليه قصته.

وبذلك يمكن القول أن عجّونون فى قصتيه المذكورتين، وظف جهده الأدبى فى وصف مايسمى بالثقافة اليهودية قبل عصر النازى عن طريق مادة وثائقية من عالمه الخاص، وانطلق من هذا الوصف إلى مايسميه اليهود ينكتبهم فى عصر النازى من خلال محاولة تخليد الإحساس بالاضطهاد فى الوجدان اليهودى فى إطار خدمة أيديولوجية كبرى تهدف إلى تحقيق أهداف استراتيجة أكبر.

والسياسة، كان هنفا فى حد ذاته، طفى على كل الأهداف والمعايير الأدبية الأخرى.

ونتساءل الآن عن الفكرة التى اعتمد عليها الكاتب فى قصة (مدينة وما فيها) ويحدد الكاتب القصة بقوله:

«.. مدينتنا هى مدينة كلها تورا وحكمة وحب وتقى وحياة وحسن وإحسان من يوم إقامتها إلخ».

أى أن هذه المدينة اعتبرها الكاتب مثلاً أعلى للحياة اليهودية بكل أساليبها وأنماطها وهى جديرة بالتخليد فى الوجدان من خلال تخليد الشعور بالاضطهاد النازى فى هذا الوجدان.

وقد أسهب الكاتب فى القصة، فى وصف معيزات الحياة فى إطار الطائفة اليهودية فى شرق أوروبا من خلال التأكيد على أن هذه المميزات يجب أن تكون النمط الملزم للحياة اليهودية فى الحاضر... ويبرز فى فصل بعنوان «المدرسة الدينية الجديدة» يقول فيه:

«.. يعلم اجدادنا ماذا يطلب منا الرب... وقد تفانوا فى الحفاظ على العادات التى علينا نحن ابتناؤهم أن نحافظ عليها أيضاً»

وفى فصل آخر فى القصة بعنوان (نظام استقبال السبت) يقول:

«... وعن الحب الذى اكنه لعادات إسرائيل، تحدثت لتصلياً، وقصصت عليك كل عادة تعتبرها أنت صغيرة،

على عبد الرحمن عطية*



لقد نشطت حركة الكتابة في اللغة العبرية في مصر المعاصرة منذ أوائل الثمانينيات مع بداية التطبيع وتوافد السياح الإسرائيليين عليها لمشاهدة كنوزها الأثرية. فبخلاف الدراسات الأكاديمية والكتب العلمية والتاريخية التي لم يتوقف صدورها، أصبحت التحقيقات الصحفية التي موضوعها مصر أمراً مألوفاً في الصحف الإسرائيلية، حيث عرض كُتّاب هذه التحقيقات لكافة جوانب حياة الإنسان المصري بما فيها من إيجابيات وسلبيات، مقارنة بالنمط الإسرائيلي.

ولكن الأمر لم يقتصر على نشر التحقيقات الصحفية، إذ إن من أتاحت لهم فرصة الإقامة لفترات طويلة في مصر قد كتبوا مذكراتهم وانطباعاتهم ومشاعرهم في كتب نفّس منها بالذكر هنا ثلاثة كتب لثلاثة من الدبلوماسيين الإسرائيليين:

١- انشقاق البحر الأحمر (١٩٨٢) بقلم السيدة نيتسابين اليمسار زوجة أول سفير إسرائيلي في القاهرة والذين أمضيا في مصر أربعة عشر شهراً من عامي ١٩٨٠ - ١٩٨١.

٢- السنوات السبع في بلاد المصريين (١٩٩٢) بقلم السيد / موشيه ساسون الذي شغل منصب سفير إسرائيل في السنوات ١٩٨١ - ١٩٨٨.

٣- مصر في قلبي (١٩٩٤) بقلم السيد / إسحاق بار موشيه الذي شغل في الماضي منصب المحقق الصحفي في سفارة إسرائيل بالقاهرة لفترتين (١٩٨٣ - ١٩٨٦) و (١٩٨٩ - ١٩٩٢).

وأما في المجال القصصي فلم تصادفني سوى قصتين وثلاث روايات:

صورة مصر في الأدب العبري المعاصر

* أستاذ الأدب العبري المعاصر بقسم اللغة العبرية بكلية الآداب جامعة عين شمس

رجل من هناك :

تحتكى الرواية قصة جندي يهودى بالجيش البريطانى فقد نزاعه فى الحرب العالمية الثانية وأرسل إلى مصر للعلاج وفى طريق عودته إلى فلسطين تعرف فى القطار على طبيب مصرى شاب يقم مع أسرته فى العريش. ويسبب ظروف الحرب فى فلسطين لم يكمل القطار رحلته وتوقف فى العريش التى هى مسرح أحداث الرواية. وبمساعدة الطبيب حل الراوى ضيفاً على ولاد خطيبة الطبيب إلى أن انتهت الحرب بهزيمة الجيش المصرى فى عام ١٩٤٨ .

استخدم للكاتب الأسلوب الرمزي بشكل واضح ومكثف لتنعيم وجهة نظره فى معالجة الفكرة الرئيسية فى الرواية وهى الصراع بين قوميتين أو على الأصح بين الديانة اليهودية ويمثلها الراوى والديانة الإسلامية ويمثلها الطبيب ميشيل سراج. فإذا وضعنا كل ما تقدم فى الحسبان فسوف ندرك أن لختيار الكاتب لأسماء أبطاله جاء ليؤكد هذه الفكرة. فالراوى الذى لاتعرف اسمه أراد الكاتب أن يرمز به إلى الدولة التى لم تولد بعد وأما الطبيب ميشيل سراج فهو مصرى من أصل سورى تلقى دراسته فى أوروبا. الاسم ميشيل ليس اسماً إسلامياً ويفسر الطبيب ذلك بأنه نوع من التقليد الأعمى للأوروبيين حتى فيما يتعلق باختيار الأسماء. وينسحب ذلك على الاتجاه إلى التنوير والتطور الذى حل بالمجتمع المصرى أو على الأقل بالطبقة المثقفة فيه، فهو أيضاً نوع من التقليد الأعمى لعادات وتقاليد بل وأسماء المحتل البريطانى. وكذلك الأمر بالنمسة لاسم خطيبته نهية والتي كانت هى الأخرى فى الماضى تحمل اسماً

١- «دافيد أوجوست، للقاهرة، فبراير، بقلم إسحاق بيرزيل وهى قصة قصيرة صدرت فى عام ١٩٨١ ضمن مجموعة قصصية عنوانها: بلاد بعيدة.

٢- «بشائر الخريف، بقلم شمعون بلاص. وهى قصة قصيرة بطلها مثقف مصرى يعيش فى باريس. وقد نشرت فى عام ١٩٩٢ ضمن مجموعة تحمل العنوان نفسه

٣- «لنشراح الفتاة السكندرية، بقلم شلوم كوهين. وهى رواية قصيرة صدرت فى عام ١٩٩٢.

٤- «ميلانش، بقلم إسحاق جورميزانو جورين (١٩٨٦) وهى رواية تحتكى قصة الفتاة اليهودية السكندرية بعد هجرتها إلى إسرائيل فى الخمسينيات.

٥- «الخروج الثانى» (١٩٨٥) وهى رواية كتبتها عادة أهرونى باللغة الإنجليزية ثم شاركت فى ترجمتها إلى العبرية.

يضاف إلى ما تقدم ثلاثة كتب صدرت قبل طببع العلاقات وهى:

١- «رجل من هناك» (١٩٦٧) بقلم إسحاق بن نير.

٢- «حبيبتى مصر» (١٩٦٨) بقلم راحيل مكايى.

٣- «صيف سكندري» (١٩٧٨) بقلم إسحاق جورميزانو جورين.

وسوف تقتصر هذه الدراسة على استعراض بعض النماذج القصصية الطويلة ولقاء الضوء عليها.

فى شركات التنقيب عن البترول والمعادن الأخرى فى منطقة العريش وهذا الأمر يقلل من إحساسه بالغربة.

يلاحظ القارئ أيضا أن الطبيب الشاب يعيش فى صراع بين الثقافتين الشرقية والغربية، بين حبه لوطنه وعشيرته وبين المبادئ الإنسانية التى اكتسبها خلال سنوات دراسته فى أوروبا. رغم ذلك لم يظهر ميشيل فى أى وقت من الأوقات الكراهية للضيف اليهودى، بل كان دائما يحرص على أن يتأديه «يا صديقى». إلا أن تطورات الأحداث قد أدت إلى تخطى الطبيب عن أفكاره وأرائه التى ردها سابقا والقائلة بأن العرب ليست أنسب الوسائل لتسوية الخلافات. من ذلك يتضح أن الثقافة والتحضر ليستا سوى رداء خارجى يغطى من تحته كل الصفات والملامح الشرقية للشخصية العربية. يتمثل ذلك فى التحول الحاد والمفاجئ فى المواقف وتحول علاقته مع ضيفه من نبل الأخلاق إلى اللامبالاة، ومن الشعور بالأسى للآلام ومحاولة تخفيفها إلى محاولة إلحاق الأذى به وتسليمه إلى الشرطة، ومن الفرحة بطواير الجنود المصريين المتجهين إلى فلسطين إلى الحزن والأسى فى أعقاب الهزيمة. عندما وقع فى أسر القوات الإسرائيلية المنتصرة تفكر لكل المبادئ التى آمن بها بل ورفض حتى أن يسعف إخوانه من الجنود المصريين الجرحى.

ورغم التفاوت الكبير فى المستوى الثقافى والاجتماعى الذى يصل أحيانا إلى حد التباين بين زعيم الطرودين (وليد) - الذى يرمز هنا إلى الشخصية الفلسطينية - وبين الراوى إلا أنهما قد ارتبطا كل منهما بالآخر بسبب المصير المشترك.

يحاول الكاتب - الذى لم يزر مصر ولم يحكك بأفراء الشعب المصرى قبل كتابة روايته - أن يؤكد الصورة

أوروبا ولكنها غيرته : إما فى محاولة منها للتخلص من يهوديتها ولو بشكل ظاهرى أو للتظاهر بأنها جزء لا يتجزأ من البيئة التى تعيش فيها. وأما والدها فاسمه نواد وهو اسم عبرى يعنى الرجالة الذى لا يستقر فى مكان محدد إشارة إلى ظروف معيشة اليهود فى تلك الأثناء. أما الذى يمثل الشخصية المصرية فهو الخادم إسماعيل - وفى اسمه أيضا دلالات رمزية - الذى كلفه سيده نواد بقتل الراوى عندما اصططحه لإرشاده إلى الحدود لكى يتسلل إلى فلسطين لأن وجوده فى البلدة لم يعد مرغوبا فيه بعد أن خان الأمانة وضاجع خطيبة صديقه ميشيل. ورغم ما أقدم عليه إسماعيل إلا أنه كان الشخص الوحيد الذى يبادر إلى إنقاذ الراوى من مطاردة الشرطة واقتاده الى مخبأ آمن حتى هذات الأمور. ولا يخفى على القارئ ما فى ذلك من إشارة إلى أن الظروف الخارجية هى التى تؤدى دائما إلى توتر العلاقة بين المسلم واليهودى وتآرجحها بين الكراهية والحب.

إن الذراع المبتورة والذى مر على بترها أكثر من عام تحمل هى الأخرى مدلولات رمزية لأن الجرح يعود دائما إلى النزف فى كل مرة يتعرض فيها الراوى للحدث عن قوميته، وفى ذلك إشارة إلى ما تلحقه الشعوب بالشخصية اليهودية المكسورة الجناح من أذى لا يتردد الراوى فى التأكيد على لنتماة للحضارة وللثقافة الغربية وأنه جزء لا يتجزأ من الغرب المنتور، وأنه لا يمت بصلة إلى الشرق البدائى المتخلف وبذلك رغم كونه فلسطينى المولد. هذا ما يفهمه القارئ من حديثه المتكرر عن عدم قدرته على فهم اللغة العربية أو التعامل مع السكان المحليين، أو التعود على الطعام الشرقى، وأن عزاءه الوحيد هو فى وجود مجموعة من الأوروبيين الذين يعملون

من الأجناب الذين تركوا بلادهم الفقيرة وجاءوا لكي يوفروا المال من أسواق القطن الموجودة في بلاد النيل، ص ١٢٩.

هذا القفص الكبير - الإسكندرية - كان بداخله قفص أصغر وهو تلك الفيللا التي كانت تقيم فيها الكاتبة مع والديها وشقيقتها الصغرى. لقد توافد على هذه الفيللا عاملون من جميع الأجناس بين طباطخ سوداني وسائق إيطالي ويستاني مصري ومربية إنجليزية أو فرنسية أو إيطالية ووصيفة يوغسلافية أو يونانية أو يهودية من فلسطين.

وتصور الكاتبة نوعية الصلة التي كانت بين أفراد هذه الطبقة وبين سكان البلاد الأصليين فتقول: «ويجوار هذه الفيللا كان يلوح في الظلام مدخل شارع ضيق يؤدي، عبر درج قذر، إلى حي «كوم الدكة» الذي يلقبته العرب. ومن الغريب أنني لم اصعد أبداً ذلك الدرج؛ ولم أعرف مطلقاً إلى أين يؤدي» ص ٨.

وأحاسيس الكاتبة تتأرجح بين القبول والرفض لتلك الفترة من عمرها، والتي عاشتها في مصر، فتقول على لسان أمها: «حياناً في مصر طيبة، تنقسم بالعرف المادى والثقافى ولم نتعرض لأى اضطهاد، فلماذا الانفصال عن كل الذكريات الغالية؟» ص ١١٩ وعندما أرادت الأسرة الهجرة إلى فلسطين فضل الأب البقاء بمفرده في الإسكندرية التي كان يصفها بأنها «جنة عدن» ص ١٢٠ وترك سائر أفراد الأسرة يهاجرون.

التي انطبعت في أذهان الغرب عن الشخصية العربية، بما في ذلك المصرية، بأنها شخصية الإنسان البدائي الذي يرتدى العباءة ويركب الجمل أو الحمار وينام على الرمال أو في أكواخ من الصفيح أو الطين. كذلك يحاول الكاتب على لسان الراوى أن يضفى الصبغة الدينية على الصراع الرائد بين المريى واليهودى وخصص الفصل العاشر من روايته لتأكيد هذا الرأى.

كان الكاتب موفقاً في استخدامه لأسلوب الحوار الداخلى للتعبير عن مشاعر وأحاسيس الراوى والمعاناة الشديدة التي تعرض لها على الصعيدين النفسى والجماعى. والرواية تنسم بالطابع البوليسى والإيقاع فيها يتفاوت بين السرعة والتشويق والبطء الممل.



مصر حبيبتى:

يختلف كتاب راحول مكابى عن الرواية السابقة في كونه مذكرات واقعية كتبها بأسلوب أدبى سيده أمضت سنوات الطفولة والشباب في بيت الأسرة الثرية التي عاشت حياة الرخاء والاستقرار الاقتصادى والنفسى والاجتماعى في مدينة الاسكندرية كما يختلف في أنه ليس من وحي خيال قصاص بل هو تصوير حقيقى لحياة الطبقة البرجوازية التي لا صلة لها بالبيئة المحلية المحيطة بها، تلك البيئة التي قالت عنها: «لن أنسى أيامى وأحلامى حبيسة هذه التقاليد والقبود والسلوكيات الحسنة». في هذا القفص الذهبي - وهي سمات مجتمع تلك المدينة المتلازمة الإسكندرية» ص ١٢٠. ذلك المجتمع الذى أغلب أعضائه

وتصف الكاتبة إحساس الأوربيين بعدم الأمان والخوف من المصريين رغم فقرهم وضعفهم: «كان من الضروري إغلاق الأبواب بالمصاريع لأن القرويين لا يحبون الأوربيين أصحاب المزارع لأنهم يستولون على خيرات الأرض ... وقد حدث أكثر من مرة أن أطلقت النار من بنادق الصيد على الغريب الأبيض» ص ٣٧.

ورغم أن التواجد في أحضان الطبيعة يبعث الراحة في نفس الإنسان ويساعده على الاسترخاء إلا أن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للكاتبة: «يجب أن اعترف بأنني كنت أصاب بخيبة أمل شديدة في كل مرة أنزل فيها في البيت الريفي أين جمال الطبيعة؟... الحقول مقسمة إلى أحواض ومحاطة بقنوات الري التي تملأها المياه المائلة إلى الحمرة والتي لا يجب الاستحمام فيها، ورغم ذلك كان القرويون العراة يستحمون فيها مع الجاموس، ولا أبالغ إذا قلت بأننا كثيرا ما كنا نرى بين المستحمين جثة لحيوان ميت تطفو وهي منتفخة وتفوح منها رائحة كريهة» ص ٣٦.

وعلى الرغم من حياة الترف والنعيم التي عاشتها الكاتبة في مدينة الإسكندرية إلا أنها كانت متمردة على تلك الحياة. فتقول عن ذلك: «عندما كنا نسافر خارج مصر كان السوفرجي السوداني يقف وفي يده صينية وعليها أكواب الماء، وما عليك إلا أن تشرب لأن هناك قولا ماثورا في اللغة اللاتينية مفاده أن من يشرب من ماء النيل لابد أن يعود ليشرب منه ثانية. وعلى مر الأيام وعندما بدأت أعى أن تلك ليست مياه النيل وإنما هي مياه عكرة من القرعة،

قررت ألا أشرب مرة ثانية، فلربما احظى أخيرا بعدم العودة إلى مصر» ص ٥٧ - ٥٨.

لم ترسم الكاتبة للشخصية المصرية صورة واضحة المعالم، باستثناء بعض الصفات السلبية التي عدتها معيارية، فالرجل المصري في نظرها هو ذلك الإنسان الذي يرتدى الجلباب الأبيض الفضفاض ويغطي رأسه بالعمامة: «ولسبب ما كانت هذه الأنماط الإنسانية غائبة عن الشوارع الإسرائيلية، وكان لها عالمها المستقل، الغريب، المجهول والمخيف إلى حد ما» ص ٨. والرجل المصري هو أيضا «تلك الكتلة الطينية على هيئة رجل، يقف ثابتا على قدمين حافيتين وطاقيته الصغيرة على رأسه ويغطي جسده جلباب قذر وممزق عندما تعبث به الريح تكشف عن ساقين واهنتين» ص ٧٧ أو «هو ذلك البائع ذو الكرش الكبير الذي يبادر إلى اختطاف المشتريين ويمطرحهم بتوصياته المليئة بالمبالغة» ص ٦٤. أو هو ذلك البناء الضخم ذو الأيدي الصدينية والاققدام الصافية والذي لو شاء أن ينتقل حذاء لتطلب الأمر صنع حذاء بحجم ومواصفات خاصة» ص ٧٤. أما المرأة المصرية فلم تظهر في الكتاب إلا نادرا وعندما ظهرت لم تكن محددة المعالم، فهي عبارة عن «كتلة سوداء تغطي وجهها باليشمك الأسود» ص ٨.

وعالم المصريين في نظر الكاتبة هو عالم مخيف وصاحب غموض. وإذا أثر فإنه يحطم وينهب. بل ويقتل أيضا ص ٩. والأحياء التي يسكنها المصريون شوارعها ضيقة وقذرة وتفوح منها رائحة السمك النفاذة ورائحة الفطران. «وعلى الكراسي

الخشبية التى بدون ظهر والخاصة بالمقاهى الموجودة على الأرصفة تجلس جموع الرجال بوجوههم القاتمة وملامحهم المطموسة والمتشوهة، ص ٢٥.

والقرية المصرية فى نظرها عالم بدائى، قذر ووحشى: لقد رايت قرية كاملة انكب أهلها على عملية شتل الأرز بظهور منحنية وأوجه جامدة وأعين يتوجها الذباب وعاهدت نفسى ألا أتعلم بمال يبتز من هؤلاء. ولم أصدق الادعاء القائل بأنهم يعيشون الإقامة فى تلك الكواخ الطينية التى تملأ من النوافذ مع حيواناتهم بينما الدجاج يقفز فوق الأطفال، كما لم أصدق الادعاء القائل بأنهم يكرهون المياه الجارية ويفضلون الاحتفاء بالبركة الموجودة فى وسط القرية ذات المياه القذرة والتى تستخدم للشرب والاستحمام وغسل الأبدى وسائر الأغراض. وقد شاع بين الأوربيين الاعتقاد بأنهم يعيشون الحياة على هذه الصورة، ص ٧٥ - ٧٦.

يتضح من هذا العرض أن الأقلية الأجنبية - كانت أسرة الكاتبة تحمل الجنسية النمساوية بموجب قوانين الامتيازات الأجنبية كان لها عالمها الخاص وأن الشخصية المصرية كانت بالنسبة لهذه الأقلية أمرا هامشيا لا يستحق الالتفات إليه.

صيف سكندري:

لقد كان من قبيل الصدفة البحتة أن نشر الأديب الشاب إسحاق جور ميزانو جورين - ولسد

بالإسكندرية عام ١٩٤١ وهاجر إلى فلسطين فى ١٩٥١. فى عام ١٩٧٨ روايته تحت عنوان «صيف سكندري»، قبل عام تقريبا من زيارة الرئيس المصرى الراحل لمدينة القدس ويده مسيرة السلام بين الدولتين.

والرواية التى يبدو من عنوانها أن أحداثها تدور فى مدينة الإسكندرية يرويها الصبى روى البالغ من العمر عشر سنوات وهو فى حقيقة الأمر **جور ميزانو** نفسه. يتسم أسلوب العرض فيها بالبساطة والوضوح والحنين إلى الماضى، إلى تلك المدينة العالمية التى كانت تقطنها طبقات من الأغنياء الأجانب من جنسيات وديانات مختلفة، مدينة يمكن للمرء أن يسمع فيها جميع لغات شعوب البحر المتوسط ومع ذلك نجد أن الإنسان المصرى ابن البلد يشكل نسبة ضئيلة من سكان المدينة تعاني من الفقر والجهل. فالمصرى إما بواب متكاسل متخاذل، أو خادم أحق بلهث دائما وراء منفعة شخصية ولا يفعل أى شئ ما لم يحصل مقدما على البقشيش وليست لديه أية طموحات للارتقاء بمستواه الفكرى إنه عالم الخدم الذى يعتبر حلقة الوصل بين تلك الأقلية الأوربية والبيئة المحلية. ص ١٤.

إن **جور ميزانو** عندما اختار الكتابة عن مدينة الإسكندرية يكن بذلك قد انضم إلى مجموعة من الأبناء الذين خلدوا هذه المدينة بأعمالهم الأدبية ومنهم Cavafis

E. M. Forster, L. Durrell

كانت هذه المدينة منذ تأسيسها منارة للثقافة والحضارة الإنسانية، فيها تمت الترجمة السبعينية للهد القديم، وفيها عاش الفيلسوف **فيلون** وشاعر اليونانية العظيم **كافافيس**، وفيها تأسست أول وأكبر

مكتبة في التاريخ، وفيها تدور أحداث رواية لورانس دارل «الرباعية السكندرية».

لقد تركت رواية «صيف سكندري» انطبعا لدى النقاد والقرّاء على حد سواء.

وتعتبر الرواية سيرة ذاتية للكاتب تناول فيها العديد من جوانب حياة الأقلية اليهودية في الإسكندرية في النصف الأول من القرن الحالي. تعالج الرواية بصورة غير مباشرة فكرة صراع الأديان والقوميات في الإسكندرية، وإن كان عرض القضية قد تم هنا أيضا باستخدام الأسلوب الرمزي. ويبدو لي أن الكاتب متأثر إلى حد كبير في تناوله لهذه القضية بالقصة القصيرة «مسابقة سباحة» والتي كتبها بنهامين كور في عام ١٩٥٣. والفرق بين المعالجتين هو أن المنافسة عند تيمور بين يهودي وفلسطيني في مجال السباحة وأما عند جورين فهي بين يهودي ومصري في حلبة سباق الخيل.

تحكي الرواية في أسلوب ريشيق قصة أسرة من القاهرة هي أسرة يوسف حمدي على وهو من أصل تركي مسلم، أحب يهودية فقرر اعتناق اليهودية لكي يتمكن من الزواج منها. وقد جاءت هذه الأسرة إلى الإسكندرية لقضاء فصل الصيف. والاشتراك في موسم سباق الخيل في نادي سبورتنج. ويتضح من سياق القصة أن هذه الأسرة مكونة من والدين والابن الأصغر فيكتور والابن الأكبر دافيد الذي يهده الأب لكي يفوز ببطولة السباق ويتمكن بذلك من تحقيق الحلم الذي لم يستطع الأب إن يحققه في شبابه. وتقيم هذه الأسرة أثناء وجودها بالإسكندرية في منزل الطفل روبي - الراوي - الذي يعيش مع والديه ومع أخته الكبرى أنابيل التي أحبها دافيد وأراد الزواج منها.

أما الشخصية المصرية الرئيسية في الرواية فهي شخصية البدوي الشاب أحمد التلعوني الذي يعتبر المنافس لدافيد على البطولة. والذي يشير الكاتب إليه بصفتة الدينية بصفتة مسلماً وليس بصفتة القومية باعتباره مصرياً أو بدياً. ويصف الراوي حالة دافيد بعد الجولة الأولى من السباق والتي فاز فيها على أحمد فيقول: «أخيراً استطاع أن يسحق التلعوني الذي لا يهزم، ذلك الجوكي المسلم، النجم الذي بزغ في الاحتفالات الشعبية التي نظمها قبائل البدو في الصحراء اللبية ووصل إلى حلبة السباق الراقية في الإسكندرية. وبين ليلة وضحاها أصبح معبوداً للنساء في صالونات الأوربيين في المدينة. كان أحمد أسود اللون ونحيف الجسم مثل الخروب الذي ترك في الشمس لفترة طويلة كي يجف. وكان أفراد أسرته الذين يتسمون بالرجولة والكبرياء يعتبرونه ظاهرة غير مألوفة وتدعو للأسف.. لم يكن أبوه يهتم به وبذلك أهمل ولم يعد أحد يعيره أي اهتمام كما لم يكلفه أحد للقيام بأي عمل وبذلك أصبح في استطاعته التفرغ لهوايته المفضلة وهي ركوب الخيل في الصحراء الواسعة. وتقول الأسطورة أنه ذات يوم أقام زعيم القبيلة حفلاً على شرف الفئصل البريطاني الذي كان يجب أن يردى من حين إلى آخر عبادة لورانس العرب وأن يحضر إلى الخيام ويجلس على الطريقة الشرقية ويأكل بأصابعه. في تلك الليلة كان شيخ القبيلة قد نظم مهرجاناً يشارك فيه صفوة من شبابها. بينما كان المهرجان في ذروته ظهر فجأة من قلب الصحراء ذلك

الفارس الأسود الغامض، وأدهش الجميع بالعباءة البهلوانية التي لم تر عين مثلها من مكة في الشرق وحتى بنغازي في الغرب واقسم المسلمون بأن هذا الفارس قد انجبنه الصحراء.... وعندما كشف هذا الفارس الأسود عن وجهه سادت الدهشة. وعلى الفور قررت زوجة الفنصل تجنّب الفتى لكي تجعل منه الطفل المدلل للطبقة الراقية التي تعاني من الملل في الإسكندرية، ص ٥٩ - ٦٠

وفوز دافيد في السياق الأول ويتقبل خصمه الهزيمة بروح رياضية. أما في اللقاء الثاني فقد فاز التلعوني، وقد شجعه ذلك على القيام بأداء بعض الحركات البهلوانية وتوجه بالتحية إلى جموع الحاضرين خاصة العرب الذين هتف بعضهم «الموت لليهود»، وكان رد فعل يوسف هو الغضب الشديد من سلوك ابنه الذي بر مرقفه بأن الأمر لا يعدو أن يكون لعبة وسباق. فكان رد الأب: «والحياة - اليس تهي الأخرى لعبة؟ لقد انهزمت بسبب أفكار هذه ويسبب استهتار هذا! وذلك لأنك اعتبرت الأمر مجرد لعبة وليس رسالة وأما عدوك فقد اعتبرها رسالة، اعتبرها نوعاً من الجهاد ولذا صاح الجميع «الموت لليهود» وأصبحت القضية كلها حرب أديان، حرب أمم، الإسلام في مقابل اليهودية. لقد هتفوا «الموت لليهود فماذا كنت ستفعل لو أنهم كانوا قد قاموا ونهبوا اليهود؟ هل كنت ستقول بأن تلك أيضاً لعبة؟» ص ١١٦.

ويواصل الكاتب التأكيد على فكرة صراع الأديان وأن الغلبة في النهاية ستكون للأقوى، فيقول على لسان

الراوي: «سوف يخسر دافيد السباق! ليس في هذه الجولة فقط! وذلك بسبب عينيّه، وطريقته في الوقوف وطريقته في السير التي تشبه إلى حد كبير طريقة النساء، وبسبب جمال صباها وسطحيته لكل هذه الأسباب سوف يحسم الأمر حتماً. أما التلعوني الذي يعرف الصحراء بقدر معرفته لكف يده فسوف يصبح ملكاً للساحة. سوف ينتصر التلعوني لأن الله سوف يقف بجانبه، لأن الله لا يساعد ابن من تخلى عن دينه. إن الله سوف يمنح عونه لفارس الصحراء الشبيه بمحمد نبيه» ص ١٣١.

إن الكاتب الذي يؤمن بالسلام وإمكانية التعايش يحاول التخفيف من حدة هذه الدعاوى العنصرية فيقول: «من المحتمل أن يكون الأب الموجود في السماء هو أب واحد مطلقاً كان إبراهيم أباً لإسماعيل وإسحق، أب واحد لنا جميعاً، إله واحد، ولكن الفرق هو أن كل إنسان يراه بعينيّه هو، فهذا يراه بعين اليهودي وذلك بعين المسيحي والثالث بعين المسلم» ص ١٣٧.

إن أحمد التلعوني الذي يحب حصان «البراق» ويحب الصحراء يذكر يوسف بأيام شبابه عندما كان يحب فزسته «ليلى» التي كانت هي الأخرى تحب الصحراء. لقد أصابت يوسف حالة من اللبلة والاضطراب والتشتت بين ديانتها السابقة وديانتها الحالية، بين حبه لابنه وأمنيته أن يكسب السباق وبين تقديره لمواهب أحمد المخلص لحصانه وهو الأمر الذي يذكره بشبابه لقد أراد جسر ميثاقه باختياريه للأسلم أحمد، وهو أحد أسماء النبي

محمد والبراق وهو اسم حصانه الذي اتخذه وسيلة للسفر في رحلة الإسراء والمعراج أن يؤكد مرة أخرى على فكرة صراع الأبطال. وأما الحصان الذي استخدمه دافيد فكان يسمى إسبرانيس أي «الأمل» وهو عنوان النشيد الوطني الإسرائيلي وفي ذلك إشارة رمزية إلى فكرة صراع القوميات.

وفي الجولة الثالثة التي على ضوئها يُحسم السياق فاز دافيد، ولكن الأمور تطورت بسرعة عندما وجه أحمد التهمة إلى يوسف بأنه مسئول عن تخدير «البراق» مما حال دون فوزه. وترتب على ذلك حدوث شغب ضد اليهود وأحيل الأمر إلى الشرطة للتحقيق في صحة الاتهامات. وخلال المحاكمة قال أحد الحاضرين بأن الصرخة التي أطلقها التلعوني عند خط النهاية كانت صرخة مصر التي تنوبها أقدام الأجانب وهذا ما يفسر ردود فعل الجماهير [ص ١٤٧] التي أصبح أحمد في نظرها رمزا قوميا يذكرها بتلك الأيام التي انطلق فيها محمد من مكة إلى المدينة بابتداء بذلك عهدا جديدا، تلك الأيام التي أثارت حماس عمر وأبي بكر كما ألهمت مشاعر المؤمنين من ١٧٤ - ١٧٥.

ونظرا لعدم توفر الألة فقد تم تجربة يوسف من الاتهامات الموجهة إليه، وعلى الفور بدأ استعداده لإنخراط دافيد إلى حلبة السباق حتى يتمكن من استرداد لقبه. وعشية اليوم الموعود عشر أحد المائة على جثة يوسف ملقاة على الرصيف. وتضاربت الآراء حول سبب وكيفية الوفاة وفي النهاية تقرر أنه سقط من فوق سطح المنزل. ومن ثم لم تتقرر نهاية للصراع والمنافسة بين التلعوني ودافيد.

ويتضح من هذا العرض كيف أن الكاتب قد نجح في معالجة تلك للمشكلة الحساسة بشيء من الصبر والإيجابية وإن كان قد بالغ في تصوير المشاعر الدينية والقومية في المجتمع المصري، خاصة وأن القريدين على حلقات السباق كانوا دائما من الأجانب أو من المصريين الذين ينتمون إلى الطبقات الأرستقراطية والذين عُرف عنهم عدم اهتمامهم بقضايا الدين والقومية.

انتشراح

الرواية هي خليط من الواقع والخيال، الرومانسية والرمزية، الأسطورة والفولكلور. تدور أحداثها على مستويين: الواقعي وأسطوري والراوي في كلتا الحالات هو شاب يهودي من الإسكندرية يطلق على نفسه مجنون انتشراح ويتحدث بضمير المتكلم عن حبه وشغفه بفتاة مصرية جميلة من قرية أبو جريس قرب دمنهور التي باعها والدها بسبب الفقر إلى قواد يعيش في مخبئة الإسكندرية في شوارع المسبح بنات الواقع في حي كوم بكير وأرغمها على العمل بالدعارة.

و زمن القصة هو أربعينيات القرن الحالي عندما كانت الحرب العالمية الثانية في ذروتها. وتلقى انتشراح مصرعها إثر قصف جوي تعرضت له الإسكندرية يقوم الراوي الذي حكته له قصتها قبل مصرعها بالتجول في قرى البلتا بصحبة قرية صغيرة قام بتدريسيها إلى أن وصل إلى قرية أبو جريس ويروي أسكتها قصة انتشراح وكيف أن اللالك جبريل قد أمهله مائة يوم لكي يظهر روح انتشراح قبل صعودها إلى جنة عدن.

وتختتم القصة بموت القردة بعد أن تكين قد شاركت
فى قتل والد انتشارح.

تعرض القصة فى صفحاتها المائة لشرائع من
المجتمع المصرى فى تلك الوقت والكثير من العادات
والثقائيد مثل حفلات الزار والقرداتى الذى يطوف البلاد
ويشاهمة ابن البلد (أبو ممدوح) صاحب مطعم السمك و
أبو سمعان (الصياد) وكذلك طيبة وسماحة الفلاح
المصرى كما تمثلت فى شخصية شيخ البلد الذى يحظى
باحترام الجميع.

وفىما يلى قصة انتشارح كما جاءت على لسان
القرداتى: كان وياما كان، فى قلب الصحراء
الواقعة عند مدارج الجبل الأزرق، كانت تعيش
أميرة صغيرة. ولكن قصرها لم يكن فى حقيقة
الأمر سوى سجن لها. ولم تكن سيدات القصر
وخدمه سوى سجانين لها... وكان من حسن حظ
الأميرة أن وقع بستانى أسير جمالها فقرر أن
يخطفها ويهرب بها.

لم يكن البستانى يعرف سوى الزراعة كان
يجيد الحرث والعزق والزرع والحصاد. ولذلك
أخذ الأميرة إلى الوادى الذى يتدفق فيه النهر
الذى ينبع من جنة عدن. كانت الأميرة تساعد فى
فلاحة الأرض. لقد عملت فى حقل زوجها حتى
تقوس ظهرها وتورمت يداها. وذات يوم قال
البستانى لنفسه عندما رأى مدى اجتهداها
«الأرض خصبة والمياة متوفرة وزوجتى نشيطة
فلماذا لا تعمل هى! لقد أنقذتها ومن حلقى أن
أستريح....»

عملت الزوجة صباح مساء تحت تهديد
السوط كانت تسمع صوت زوجها لدى عودته فى
وقت متأخر من الليل إلى منزله فى حالة سكر
شديدة بعد ليلة من العيش. نعم يا إخوانى إن
البطالة هى أم كل خطيئة... وذات يوم وضعت
الأميرة المسكينة طفلة كانت أجمل طفلة ولدت فى
الوادى... سميتها انتشارح.

وقعت الأميرة التى أصبحت كالشيخ صريعة
المرض وكان البستانى يضربها بعنف مطالبا
إياها بالعودة إلى العمل لم تعد الأميرة قادرة
على تحمل العذاب لقد شعرت بأن نهايتها قد
باتت وشيكة.... توفضات ووجهت وجهها صوب
مكة المقدسة ثم سجدت حيث نطقت بالشهادة
وأسلمت روحها. لقد هبط الملاك جبريل شخصيا
إلى الوادى لكى يقطف الروح الطاهرة ويأخذها
إلى جنة عدن.... لقد استعد البستانى. بعد أن
سكر وكفر بكل شيء وبعد أن دفع بزوجته إلى
القبر - لارتكاب خطيئة جديدة هى إبدع وافزع
خطيئته لقد أتمته ابنته التى هى لحمه ودمه
وقدر أن يغتصبها، ص ٦٣ - ٦٧

وعندما طلب شيخ القرية من القرداتى ليليا على
اتهاماته صرخ الأخير بأعلى صوته مناديا على انتشارح
وفى الحال تقمصته روحها وأخذت تروى ما حدث من
والدها الذى انهار واعترف بأن الشيطان قد أغواه فحكم
الشيخ بأنه يجب أن يُرجم مثلما رجمت ملجى إبليس
عندما حاول أن يربعا عن تنفيذ الأمر الإلهى بالتضحية
بطفله إسماعيل.

السيد /سماعيل السروي



يقع موضوع «صورة مصر في الرواية العبرية الحديثة» في إطار ميدان مهم من ميادين البحث في الأدب المقارن، ألا وهو دراسة بلد ما كما يصوره أدب أمة أخرى. وهذا الميدان يعد صورة من صور الاستعارات الأدبية، التي ينصب عليها موضوع الأدب المقارن، الذي يعني بتلك الحركة الأدبية العالمية، التي مصورها الأدب القومي في صلتها بالأدب العالمية وامتداده بالتأثير فيها وإغاثتها أو بالتأثر بها والاغثناء عن طريقها.

أما الأدب القومي الذي تقوم هذه الدراسة على واحد من فنونه الأدبية في فترة مصلدة، (من ١٨٨١م إلى ١٩٨٤م)؛ فهو الأدب العبري، وأما تلك الحركة الأدبية العالمية فقد ظهرت في الأدب العبري في نهايات القرن التاسع عشر. على أن هذه الحركة في الأدب العبري في ذلك الوقت لم تكن ناتجة عن نهضة فيه يحاول بها الإسهام في تقدم أي من الأداب، ولم تكن صانعة عن عبقرية أو نبوغ من أهل هذا الأدب يحاولون به التعبير عن صدارة فكرية والتأثير في الأداب الأخرى. وإنما كانت ناتجة عن شعور أدباء العبرية بالنقص في أدبهم القومي وعدم كفايته للاستجابة لحاجات عصرهم، ومعيمة عن ملال هؤلاء الأدباء للمألوف من تقاليد أدبهم وصورة الفنية؛ فقد خرجوا عن نطاق أدبهم القومي يبحثون عن لقاح أجنبي يخصبونه به ويستنبطون بذورا فنية وفكرية جديدة يدخلونها فيه لكي يفتقروا ويكتمل نضجه ويستطيع مساهمة الركب الأدبي العالمي.

ويسمى العلاقة التاريخية التي ربطت بني إسرائيل بمصر منذ زمن بعيد يرجع إلى أيام إبراهيم عليه السلام ويمتد إلى الوقت الحاضر؛ حيث أخذت طابعا

صورة «مصر»

في الرواية العبرية الحديثة*

* يستند هذا اللقال إلى خلاصة البحث الذي نال به كتابه درجة الدكتوراه برتبة الشرف الأولى من جامعة القاهرة في سبتمبر الماضي، تحت عنوان (صورة مصر في الرواية العبرية الحديثة: ١٨٨١ - ١٩٨٤) حيث ناقشت البحث لجنة مكونة من: أ.د محمد خليفة حسن مشرفها، والأستاذة الدكتور: ساهيا باراز ومحمد محمود أبو غدير ومحمد عبد السيد زعيمة أعضاء.

معينا في كل مرحلة من مراحلها؛ فإن مصر كانت - وما زالت - تمثل حقيقة ثابتة وحضورا دائما في الوجدان اليهودي بعامة، ومن ثم فإنها قد مثلت مصدرا أجنبيا للتجارب الأدبية عند أدباء العبرية، وذلك في إطار سعيهم إلى تغذية أدبهم بدماء جديدة وأفكار خارجية، فظهرت مصر في أدب العبرية انعكاسا لملاحظات هؤلاء الأدباء عن طريق رحلاتهم إليها أو قراحتهم وسماعهم عنها.

ونتتبع هنا صورة مصر في الرواية العبرية الحديثة بدءا بعصر الإحياء القوي ومرورا بعصر الصهيونية السياسية وما بعد قيام دولة إسرائيل؛ وانتهاء بحرب السادس من أكتوبر ومصادمات السلام المصرية الإسرائيلية. وإنما نتعمل الفائدة في مثل هذه الدراسة في إمكانية رؤية صورتنا في مرآة الأديب العبري، وتعرف مكانتنا لدى اليهود، وإتاحة الفرصة لإدراك الفكر اليهودي إدراكا يقوم على أسس صحيحة، فنحاول بالتالي تصحيح أوضاعنا أو الدفاع عن أنفسنا. وذلك أن صراعنا مع الصهيونية صراع طويل، لأنه صراع فكري حضاري في المقام الأول، وليس سياسيا عسكريا فقط، كما يعتقد الكثيرون. وهذا الصراع الحضاري أقدم بكثير من التاريخ الحديث للحركة الصهيونية، وهو في الوقت نفسه صراع مستمر ستكون الغلبة فيه لمن يملك المعرفة الحققة لفكر الآخر.

ولأن منهج البحث في الأدب المقارن يقتضى - في دراسة تصوير الأدب القومي للبلاد والشعوب الأخرى - إبراز الصورة كما تنعكس في الأدب القومي لامة من الأمم، وبيان مدى صدق هذه الصورة، فإن أهم ما ينبغي عمله هنا هو إبراز صورة مصر كما انعكست في مرآة الرواية العبرية الحديثة في الفترة المشار إليها، مع

شرحها وبيان مافيهها من صواب وخطأ ثم نقدنا وتصحيحها.

وتوقفنا صورة مصر كما بدت في الأعمال الروائية التي تناولتها الدراسة في الفترة المشار إليها، على هذه النماذج:

أولا: صورة تعد كذبا أدبيا أي أنها تخالف الحقائق المعروفة ولا يمكن أن نقتنع بإمكان وجودها أو أن نصدق بإمكان تحققها. وقد تجلت هذه الصورة فيما يلي:

١ - تصوير مصر على أنها بلد يتجلى فيه الشر قبل الخير، وتصور الإسكندرية على أنها مكان قذر همجي.

والصحيح أن الخير في مصر مقدم على الشر، على اعتبار أن الخير والشر موجودان في كل مكان؛ فالواقع يثبت أن قلب مصر الكبير يتسع لكل نازل في رحابها، كما أن كرم الضيافة وإكرام الغريب من أبرز ميزات المصريين الحقيقيين. والصحيح أيضا أن الإسكندرية مدينة جميلة وعصرية وليست مكانا قذرا وهمجيا.

٢ - تقديم الفلاح المصري في فلسطين على أنه مقطوع الصلة بأرضه المصرية، فاقدر الحنين والشوق إليها.

والحقيقة الثابتة هي: أن الفلاح المصري تميز دائما بالارتباط الشديد بأرضه المصرية، وعدم الميل إلى هجرتها وعدم الشعور بالراحة إذا ابتعد عنها.

٣ - تقديم النيل على أنه يرمز للاستبداد، وأن مصر لا بد من أن تكون ذات حكم استبدادي لأن النيل يتحكم فيها.

والصحيح أن النيل دفع المصريين إلى الوحدة فركزهم حوله، وعلوهم جمع الشمل والتعاون والنظام، وأوحى إليهم بالتدرج في نظام الحكم فكانت في مصر أقدم دولة ذات حكم مركزي يعكس نظام النهر نفسه، وبذلك كان النيل هو العامل الأساسي في تتابع وجود مصر كوحدة سياسية متميزة عبر آلاف السنين.

٤ - جعل ارتباط حضارة مصر العربية بالحضارة الفرية وانتمائها فيها، أساسا لتقديم الشعب المصري.

بينما تمى مصر خطر هذا الاندماج وترفضه، لأنه يفلحها هويتها، وفي الوقت نفسه تصانظ على شخصيتها الحضارية عن طريق اللواسة بين ثوابتها وملائسبها من الحضارة الفرية.

٥ - تقديم الإنسان المصري - في حرب ١٩٤٨ - مؤمنا بالتوجه للصهيوني القائم على إنشاء دولة صهيونية في فلسطين، ويقطع صلة مصر بها ويعدى جدوى تدقل العرب عسكريا فيها، ورفض صراعهم مع اليهود، ومقتنما بعدم إمكانية تغيير سير الأحداث، ومتصورا لتطور هذه الأحداث والنهاية التي ستصل إليها. وهذا بالطبع مخالف للواقع.

٦ - تقديم غالبية النساء في مصر على أنهن مجرد تابعات للزواجهن، يخضعن خضوعا تاما لسيطرتهم ويتصرفن وفقا لرغباتهم.

ويفض النظر عما تتم عنه هذه الصورة من سوء فهم لطاعة المرأة المصرية لزوجها، فالثابت أن الحضارة المصرية كرمت للمرأة تكريما لم تحظ به في أية حضارة أخرى.

٧ - إسقاط مجموعة من الأوضاع والتناقض التي اتسم بها اليهود، على المصريين، ويتجلى ذلك فيما يلي:

١ - استدعاء الصورة المقارنة (المستمدة من كتاب العهد القديم) في:

(١) تقديم الإنسان المصري على أنه عيد للإنسان اليهودي. وفي هذا مخالفة للواقع التاريخي، فالثابت أن المصريين لم يكونوا عبيدا في يوم من الأيام، وإنما كانوا يتخفون العبيد. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن المصريين هم الذين استغلوا العبرانيين واتخذوا منهم الخدم والعبيد.

(٢) تقديم المجتمع المصري القديم على أنه مجتمع الزنا والفسق والفجور. والثابت أن الطابع الغالب على المجتمع المصري القديم أو الخاصية البارزة فيه هي أنه كان يعلق أهمية كبيرة على الخلق القويم ويعطى من شأن الفضيلة ولا يرضى بالفحش ولايتفاضى عنه. والمؤكد أيضا أن مجتمع بني إسرائيل هو الذي شاع فيه - ويشهاده كتاب العهد القديم نفسه - الزنا والفحش وانتشرت فيه بيوت البغاء.

ب - تصوير الإنسان المصري في حرب عام ١٩٤٨ على أنه:

(١) يبتهج المصري بقوات الجيش المصري المنظمة وييسلمى بها، والانداء بلن السبب في ذلك هو أن المصريين عرفوا بسوء السمعة، وأن قواتهم كانت عصابات ثم صارت جيشا منتظما.

والثابت أن سوء السمعة لصيق باليهود، فمنذ أن قضى الرومان على وجودهم في فلسطين قضاء مبرما،

الطريق الدموية لإقامة كياناتهم غير الشرعي، ثم أخذوا يبلغون بالقوة بعد ضعف وقلة ومهانة.

(٤) ينتمي للمصري إلى شعب أمامه أهداف كثيرة يروم تحقيقها، أهمها الحرب لأنها الوسيلة الوحيدة لإقرار الحق، إذ لا سبيل إلى النهوض بهذا الشعب المتخلف الفقير الضميف المشتت إلا بإيقاظ الحقد الدفين عن طريق استخدام القوة أو الحرب. والنبي محمد (صلى الله عليه وسلم) هو الذي جعل الحرب هدفا لهذا الشعب وغرس فيه الحقد .

والذي لا شك فيه هو أن اليهود هم الذين شغلتمهم - إلى جانب انتهاب وطن قومي لهم في فلسطين بقوة السلاح - أهداف كثيرة، مثل جمع يهود المهاجر في فلسطين وإيجاد جنسية موحدة وعادات وتقاليده مشتركة لهم، وإقامة إسرائيل الكبرى في المنطقة المحتلة من النيل إلى الفرات، وهم الذين يصلون الأولوية للحرب لأنها في نظرهم تمثل أداة لبناء الدولة ودعم أركانها وتوسيعها.

والثابت أيضا أن النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) لم يجعل الحرب هدفا ولم يؤسس للحقد الذي عرفه اليهود في أوروبا حين كانوا أقيان يفيضه منبوذة، وإنما أسس للتسامح والإخاء والحرية الدينية التي نعموا بها تحت راية الدولة العربية الإسلامية القوية.

ثانيا : صور تنم عن رفض الحضور المصري في فلسطين، والخوف من امتداد نزاع مصر نحو آسيا وتهديد الوجود اليهودي فيها:

تركت العلاقات التاريخية بين الكيان السياسي الذي أقامه الميريين في بلاد كنعان (في عصر الملكية) وبين مصر أثرا قويا في الوجدان اليهودي. فقد اتسمت هذه

بما تبع ذلك من التشرد والمخلة غلت الإهانة وجوههم، وكانوا موضع مسخريه وإزدراء ولم تكن لديهم الجراءة على أن يرفعوا رؤوسهم. والحقيقة أيضا أن قوات اليهود المسلحة هي التي كانت في الأصل عيارا عن عصبيات وقلق هجومية وبغائية تم تكوينها في فلسطين بدءا من المقد الأول من القرن العشرين، إلى أن تم دمجها وتوحيدها تحت قيادة عسكرية واحدة قبيل صدور قرار تقسيم فلسطين.

(٧) يرغب المصري في أن يعرف العالم بخبر القوات المصرية وأن يجري استعراضها في بعض العواصم مثل لندن وباريس وثل أبيب، لكي يشهد الناس قوتها.

والمعروف أن اليهود الذين عهدهم العالم أقطيات مباشرة، وولد فيهم إحساسهم بأنهم مستضعفون، الرغبة في أن يكونوا أقوياء، وأن يمتلكوا من وسائل المتعة ما يفرهم على التصدي ويغفهم للانتقام وممارسة ما لاوه من صنوف الإذلال والتعذيب على مدى قرون داخل الجيتو، ويلملون في إبراز شخصية «المقاتل اليهودي» بعد عهد طويلة حرموا فيها من حمل السلاح في النول الأوروبية . هم الذين يرغبون في أن تعرف الدنيا منافطه قواتهم في فلسطين، ولندن وباريس من المواسم التي أمين فيها اليهود وأمتوت كرامتهم.

(٣) شعور المصري وهو يباهي بالقوة المصرية مثل شعور إنسان بدأ أخوه أو ابنه العاجز يمشي مرفوع الرأس مزها بقوته، والزهو المقصود هنا هو زهو أناس ألف بينهم هدف الحرب الذي يجعل من المحتقرين شعبا أيا يعتقر العالم الذي لحتقرهم.

والمعروف أن اليهود هم الذين احتقرهم العالم، وتحدوهم الرغبة إلى دفع الإهانة عن أنفسهم، وارتضوا

الحديث مثلما استدل المصريون القمامة المبرانيين في مصر الفرعونية، فإن اختيار (الأقصر) بالذات لجعلها موطن هذا العبد يعكس بجلاء الرغبة في دحر النفوذ المصري وإبعاده عن فلسطين في العصر الحديث، ذلك النفوذ الذي مثلته قديما (الأقصر) التي كانت بمثابة قاعدة انطلق منها أحمرس الأول بجملة على بلاد كنعان لتأمين حدوده الشمالية الشرقية بعد طرد الهكسوس، وكانت مركزا لإمبراطورية واسعة بلغت قمة المجد في عهد تحتمس الثالث، حيث امتدت من مدينة (نيباتا) قرب الشلال الرابع في النوبة، حتى نهر العاصي غربا ونهر الفرات شرقا، وبالطبع فقد كانت بلاد كنعان تمثل في هذه الإمبراطورية، ممرا داسه الفراعنة وهم في طريقهم إلى آسيا.

(٧) حرمان الفلاح المصري في فلسطين من الأرض مدى الحياة، ثم وضعه في السجن؛ وفي هذا إشارة واضحة إلى الرغبة في وضع حد للحضور المصري في فلسطين والخوف من امتداد ذراع مصر القوية في آسيا، والذي جسده في العصر الحديث حملة محمد علي - بقيادة ابنه إبراهيم باشا - إلى الشام، التي وصل على إثرها عدد كبير من الفلاحين المصريين إلى فلسطين.

(٨) إنقاذ اللطم للمصري الذي يلعب الدور العربي في فلسطين - بعد تجسيد كل سمات التخلف فيه - هيئته واحترامه وقاره، وجعله عجوزا وهائلا غير صالح للعمل، وإغضابه وإغلقته والوصول به إلى الكفر وتكفير الناس، وإغلاق أبواب المدرسة الجديدة أمامه، وإبكانه من شدة الحزن ثم طرده من فلسطين وإعادته إلى مصر بلا رجعة.

ولاشك في أن هذه الصور الثلاث تكشف عن إرثك اليهود أن مصر - باعتبارها كيانا سياسيا له مثله

العلاقات بالتعقيد نظرا لوقوع بلاد كنعان على الطريق التي انطلق منها فراعنة مصر للقتال من أجل حماية بلادهم والنفاع عنها، والتي انصهر منها ملوك بابل واشور وقاتل مصر والهجوم عليها، وقد ولدت هذه العلاقات السلوية بين الكيانين الإسرائيلي (في بلاد كنعان) والمصري مشاعر عميقة اختلط فيها الخوف والكرامية تجاه مصر والمصريين والرفض الدائم للنفوذ المصري الذي يدوس بلاد كنعان في اتجاهه نحو آسيا. وظلت هذه المشاعر كامنة في الوعي اليهودي إلى أن جاء العصر الحديث وبدأ تنفخ الهجرات الصهيونية إلى فلسطين، تمهيدا لإقامة الكيان السياسي الإسرائيلي فيهمان جديد. وهنا استيقظت هذه للمشاعر وعماوت عملها في الوعي اليهودي مرة أخرى، وسجلها أدب العبرية. وطبقا للنماذج الروائية التي صورت حديثا، يمكن أن تبين هذه المشاعر في مرحلتين: الأولى مرحلة الاستيطان أو ما قبل إعلان قيام الكيان السياسي الإسرائيلي الجديد، والثانية مرحلة ما بعد قيام هذا الكيان.

١ - في مرحلة الاستيطان أو ما قبل قيام الكيان السياسي الإسرائيلي الجديد. وقد تجلت هذه المشاعر في:

(١) تصوير الإنسان المصري الذي قُدم على أنه من مدينة (الأقصر) وجسّد فيه قلب الوضع التاريخي بجملة عبدا للإنسان اليهودي، منذ إرساله إلى فلسطين لنيلا خاضعا محتقرا، يعامل بمتنهي الكبرياء والعجرفة والصلف والغرور، حتى إعادته إلى مصر. وبغض النظر عما تعكسه هذه الصورة من رغبة كامنة لدى الإنسان اليهودي في استئلال الإنسان المصري في العصر

(٢) الربط بين التهديد المصري في العصر الحديث للكيان السياسي الإسرائيلي الجديد في فلسطين، وبين التهديد المصري الفرعوني لوجود الامبراطورين في بلاد كنعان، باستدعاء صورة الفرعون رمسيس الثاني الذي أنزل المصريين للقضاء واستعبدهم في بلاده وفرض هيمنته على بلاد كنعان، إلى ذاكرة الإنسان الإسرائيلي الذي تعرض كيانه كله لتهديد حقيقي في حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣، فاستأوى عليه للمأوى من مواصلة المصريين زحفهم في سيناء نحو آسيا للاستيلاء على فلسطين بقيادة السادات مثملاً فعل أجدادهم الفراعنة بقيادة رمسيس الثاني.

ثالثاً - صور سلبية تجلت في:

(١) إظهار الإنسان المصري الذي يلعب الدور العربي في فلسطين في صورة معلم يحمل كل سمات التخلف في شخصيته وسلوكه ويتعامل مع تلاميذه والمكان الذي يعمل فيه ويتمى إليه. ولا يخفى أن هذا يأتي في إطار تشويه صورة العربي بملة ورمية بالتخلف بهدف إلغاء دوره في فلسطين والتلويح بأنه لم يعد قادراً على مجاراة اليهودي القامم لنشر الحضارة والمدنية والتقدم.

(٢) إظهار الفلاح للمصري الذي عاش الهجرات الصهيونية في العشرينيات وهو يحلم بشيء واحد طول حياته وهو امتلاك قطعة أرض، وجعل هذا الحلم مدعاة لسفيرة الفلاحين منه ودافعاً إلى اتباعه أساليب غير سوية مثل البحث عن النفوذ في جيوب قتلى الحرب والزواج من امرأة عجوز قبيحة طمعا في ميراثها، والتزوير من أجل إثبات موت زوجها! وهو فوق كل هذا نذل وخسيس يبحث عن زوجة شابة قبل مرور عام على موت المعجز، لكي تتجلب له وريثاً لملكه.

البشرى ومباحته الشاسعة وموارده الضخمة، ويمتلك أخطر قوة في المنطقة، ويقع مركزه (أو عاصمته) منذ أيام الفراعنة وحتى الآن في اقرب منطقة من آسيا، ويعمل تجمع السكان والحضارة فيه نحو الشمال الشرقي - تمثل خطراً، في العصر الحديث، على الوجود اليهودي في فلسطين مثملاً كانت مصر الفرعونية بالضميمة للكيان الذي أنشأه العبرانيون في بلاد كنعان. وتبين هذه الصور أيضاً، رفض الحضور المصري في فلسطين، والخوف من امتداد نفوذ مصر الحديثة في آسيا، والرغبة في كبح جماح هذا النفوذ ومنعه من البقاء في فلسطين وإرجاعه إلى دلفل حدوده.

ب - في مرحلة ما بعد قيام الكيان السياسي الإسرائيلي الجديد: تجلت هذه المشاعر في:

(١) اختيار مصر كي تكون ساحة الصراع بين اليهود والعرب، والذي يمتد عن العرب لإنسان مصري خشن التكوين يهرك بفوزه حماسه الجماهير التي تهتف بموت اليهود، ويشير أشواقها إلى القوة والبطولة وأجداد الدولة الإسلامية في عهدها الأولى، ويصبح رمزاً قومياً تلتف حوله الجماهير... والرب في أن تجسيد هذا الصراع على أرض مصر بالذات واختيار الإنسان المصري على وجه التحديد لكي يمثل العرب فيه - في أعقاب قيام الكيان الإسرائيلي الجديد - يدل دلالة واضحة على تخوف الصهيونية من نشوب ثورة في مصر يمتد لهدفها إلى باقي الدول العربية، فتتلك الهوية العربية لهذه الثورة وتكون قادرة على استقطاب العرب أمة واحدة بكل إمكاناتها، لكي تستطيع بتضامنها القوى المتخبط على إسرائيل. وبذلك تنال مصر الحديثة هي العنصر الأساسي في المنطقة الذي يهدد الكيان السياسي الإسرائيلي الذي ولد من جديد.

وهذا التشويه يرجع إلى أن الصهيونية التي أمركت قيمة الزراعة في ربط اليهودي بالأرض وسعت إلى خلق فلاحين من شعب طفيلي لا عهد له بالزراعة، كانت تترك أن الفلاح المصري الذي يشكل لبنة أساسية في تكوين المجتمع الفلسطيني، ينتمى إلى حضارة عرفت الزراعة منذ آلاف السنين، فكان يتوقع منها تشويه صورة الفلاح المصري الأصلي أمام الفلاح اليهودي المصطنع الذي تحاول إلصاقه بأرض فلسطين.

(٣) إظهار الجانب المصري في حرب عام ١٩٤٨ مهزوما، وإبراز علامات الهزيمة في فرار الجيش المصري وانتصار الجيش الإسرائيلي، واستيلائه على أغلب مساحة فلسطينية، واقتراب الجنود الإسرائيليين من العريش وتهديدها بقصف الطيران الإسرائيلي، وجنن الجنود المصريين وخوفهم، وظهور الإرهاق والتعب والمعاناة على الإنسان المصري الذي فشل في استيعاب علوم الغرب، وإحساسه بأنه مغفل.

والواقع أن المقاتلين المصريين الذين اشتبكوا في هذه الحرب كانوا ضحايا مؤامرة خبيثة أحكمت حلقاتها داخليا وخارجيا. ومع هذا فقد تعلقوا ببسالة وشجاعة نائرتين واحتفظوا بقدرتهم على الصمود وقاتلوا بعناد مثير شهد لهم به أعداؤهم.

(٤) الإشارة إلى وجود بيوت الدعارة في مصر وممارسة الزنا فيها، في الفترة السابقة على ثورة يوليو، وعدم الإشارة إلى مصدر هذه التقيصة ومدى اتفاقها مع أخلاق المصريين من عدمه، الأمر الذي يشي بقبول المجتمع المصري لها.

والقابض أن الإنجليز هم الذين كانوا قد جلبوا هذه التقيصة إلى مصر بهدف تدمير شخصية الشعب المصري عن طريق هدم روحانياته، ولكن مصر رفضتها نظرا لعدم اتفاقها مع أخلاق الإنسان المصري المظفور على عدم ابتذال العرض، فضلا عن الإيمان بما يحققه الالتزام بتعاليم الإسلام من الارتقاء بكرامة الإنسان.

(٥) نظرة الإسرائيلي إلى المسئولين المصريين على أنهم يروجون كذبة كبرى على الشعب المصري، وذلك حين يزعمون أن السلام سوف يجلب الرخاء لمصر.

ولا شك في أن هذه النظرة أساسها اعتياد الإنسان الإسرائيلي الحياة في ظل الحرب.

(٦) تقديم القاهرة على أنها كانت - وما زالت في نظر الإنسان الإسرائيلي - مدينة عدو يلفها الغموض، وتحمل ملامحها علامات القتال والعداوة المستمرة.

رابعاً : صور تبين عدم فهم حقائق معينة:

وذلك مثل الاعتقاد في وجود معبد صغير وقديم مخفئ تحت سطح مياه البحيرة الصناعية جنوب سد أسوان ولا يرى إلا بانخفاض منسوب المياه. (وقد اتضح أنه مجموعة معابد تغطي جزيرة فيله). وعدم معرفة السبب الذي يحتم بناء سد جديد (السد العالي)؛ وتصور أن جزيرة إلفنتين أهلة بالأفيال والصحيح أنها كانت مكانا راجت فيه تجارة سن النيل.

خامساً صور موضوعية تجلت في:

(١) تصوير زحام القاهرة، والعريضة والمجون ومساء الصيف فيها، وممارسة الحجاماة التي كانت موجودة بها، وكذلك تصوير عالية الأهرم بما يضمه من مشايخ وتلاميذ ينتمون إلى جنسيات وبلدان مختلفة.

ساسنا: صور إيجابية تجلت في :

(١) فكرة الحية النحاسية التي تأتي وليلا على تأثير الفكر المصري القديم، باعتباره عنصرا اجنبيا مؤثرا في فن الرواية العبرية الحديثة، انتقل إليه عن طريق كتاب **العهد القديم** الذي سجل هذا التأثير الناتج عن علاقات تاريخية مستمرة بين بني إسرائيل ومصر.

(٢) ظهور النيل باعتباره محورا مركزيا في حياة مصر: إذ يساعد على الاهتمام إلى الجهات الأربع، ويلعب الدور الأكبر والمهم في الحياة الزراعية في مصر، وله حضور دائم في حياة المصريين وأثر قسوى في وجدانهم.

(٣) تقديم الجانب المصري في محادثات السلام مؤثرا في سيرها، فاعما لاتجاهات الجانب الإسرائيلي.

سابعا: صورة تجلى غموض مصر:

ظهر أن مصر، القديمة والحديثة، مازالت تمثل سرا غامضا محيرا. ويمثل غموض مصر القديمة: **أبوالهول**، والتماثيل العملاقة ذات الوجوه الصغيرة بمتحف القاهرة، وملوك مصر القدامى الذين تعلو وجوههم البشاشة في القسم العلوي من هذا المتحف، وسر التحنيط، ومومياء **عفسيس الثاني**، هذا الغموض يثير حيرة مرجعها بالطبع نجاح المصريين في تحقيق الخلود لأنفسهم بما استبقوه من تراث حضارى يكشف عن جوانب حياتهم المادية والروحية، وبفهم للحفاظ عليه إيمانهم بالبعث وعوبة الروح. أما غموض مصر الحديثة فيمثل **أمران**، أولهما: تجانس المصريين وتشابه ملامحهم؛ وهذا التجانس يرجع إلى فترة معدة مصر القوية على صهر كافة الأجناس الواردة إليها لتصبح في

(٢) تقديم الفلاح المصري في فلسطين يعانى هو وأسرته من الفقر والعوز والجوع والعري، وقد اتضح أن هذا الواقع الذى يعيشه الفلاح المصرى في فلسطين اقرره **أمران**: أولهما: تركيز الصهيونية على تهجير اليهود إلى فلسطين لإيجاد أغلبية سكانية يهودية، وتأسيس برنامجها الاستيطاني على احتلال الأرض والعمل والحراسة والإنتاج. أما ثانيهما: إسهام فئة الإقطاع الجديد - التي كانت تمكن المدن وتمتلك الأرض وتزجرها للفلاحين ولا يشغلها سوى مصالحها - في دعم الاستيطان الصهيونى بمسارعتها إلى بيع الأرض للمنظمات الصهيونية.

(٣) التشابه بين عمل سد أسوان وعمل الأديب، ودروس التاريخ الإسرائيلي المتعلقة بالوجود اليهودى في جزيرة **الغنطين**، والقرديات، والبقشيش، وتاجر الروبائيكيا، والإسكندرية بصيفها وشتاتها وموقعها والمقارنة بينها وبين القاهرة.

(٤) ظهور أثر حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣ لدى الإنسان الإسرائيلي في صورة أرق وقلق وسهاد، وكوابيس أو أحلام مفزعة تزوره في يقظته ومنامه، أثارها عنده ماكان يذيعه راديو القاهرة في أثناء المعركة من إلزام السادات بتحرير الأرض ووفائه بهذا الإلتزام وعبر مصر والأمة العربية كلها حاجز الخوف.

(٥) ظهور الشعب المصرى محبا للسلام، كاره الحرب.

(٦) ظهور الإنسان المصرى فياضا بالمشاعر الوطنية، معتزا بمصريته، غيورا على سمعة بلاده، رافضا تشهير الأجانب بها.

عقول الملايين من اليهود والمسيحيين، وفي مواقفهم العنيفة والعاطفية من مصر والمصريين بشكل عام.

• - مسارعة اليهود إلى ترجمة الأعمال الأدبية العبرية، وبالأخص ما يتعلق منها بصورة مصر وبخاصة وصورة العرب بعامة، إلى اللغات الأجنبية. وعقد الندوات والمحاضرات في المراكز العلمية الغربية التي يتمتع فيها اليهود بمضور كبير يقابله حضور مصري - وعربي - يسير. حيث تناقش هذه الأعمال ويردِّج لوجهة النظر اليهودية التي تحتويها هذه الأعمال عن مصر وبخاصة والعرب بعامة.

ويقودنا ذلك إلى استخلاص نتيجتين أساسيتين مهمتين: أولاً أن أدب العبرية - طبقاً لما تبين من صور مصر في الرواية العبرية الحديثة في هذا العرض - لا يمكن أن يعد أدباً إنسانياً يخاطب الإنسان من حيث هو إنسان في كل زمان ومكان؛ وذلك لأن أدباء العبرية حين اتفخؤوا بمصر مصدرنا أجنبياً يفتخرون به أدبهم، لم يستطيعوا التخلص من عنصريتهم، وتغلبت ذاتيتهم وعواطفهم على موضوعيتهم، فجاءت صورة مصر - على نحو ما انتضح مما سبق - حافلة بالكذب والتشويه والتحريف ونباضة بالهقد، غير صادقة في التعبير عن طبيعة مصر ونفسية أهلها، وذلك يكن أدب العبرية قد فتح إحدى عينيهِ على قومه وخاطب بيئته وزمنه فقط، وأغضى عينه الأخرى عن الوطن الكبير المتمثل في الإنسانية، أي أنه حصر نفسه في نطاق قضاياها القومية الضيقة ولم يجعل أدبه يكشف عن معانٍ إنسانية عامة تخاطب سائر أبناء الجنس البشري، وبالتالي فإنه يكون قد حجب عن أدبه للدور الذي يلعبه أي أدب في الربط بين شعبه وسائر الشعوب الأخرى بذلك الرباط الإنساني

النهائية المصرية خالصة. أما ثانيهما: فيتمثل في رمز المرأة المتحررة أو المتفرجة التي تمثل مصر الحديثة في احتفاظها بمبادئها مع أنها تعيش في الحاضر، وترحبها بالغريب وعدم انتظار المقابل منه.

ونظراً لتضائل الصور الموضوعية والإيجابية التي ظهرت لصور في الرواية العبرية الحديثة في الفترة المشار إليها (من ١٨٨١ إلى ١٩٨٤م) - بغض النظر عن الصور التي تبين عن عدم فهم حقائق معينة والصورة التي تجلى غموض مصر - أمام طغيان الصور التي تعد كذباً أدبياً، والصور السلبية، وتلك التي تشف عن رفض الحضور المصري في فلسطين والخوف من شعب النفوذ المصري الذي يهدد الوجود اليهودي فيها؛ فقد وجب التنبيه إلى الخطورة الناجمة عن مثل هذه الصور للزيف والسلبية والمحايدة، التي صُوِّرت بها مصر في الرواية العبرية الحديثة في الفترة المذكورة، وذلك للأسباب التالية: -

١ - الدور التأثيري والتوجيهي الذي يلعبه الأدب أو فن الكلمة الجميلة، الذي يعمل بالفنوس فعل السم، والذي يعمل طاقة هائلة التأثير في كل زمان ومكان.

٢ - الشعبية التي يتمتع بها فن الرواية لدى جماهير عريضة من القراء، وتأثيره الكبير في قبول العقائد والنظريات.

٣ - السرعة والسهولة للثقتان تسبق بهما الأخطاء أو الصور للخلوطة الحقائق في الانتقال والانتشار.

٤ - استمرار تأثير كتاب العهد القديم في أدباء العبرية، والتأثير البالغ الذي تحدثه الصور التي يستلهمها هؤلاء الأدباء عن مصر من هذا الكتاب في

وطبيعتها المسألة. ولما كان الأديب يسجل - بحكم حتمية التأثير المتبادل بينه وبين مجتمعه - مشاعر أمته وأراها، ومن هذه الآراء ما يفيض علاقة هذه الأمة بغيرها من الأمم، والصور التي تتركها لنفسها عن الأمم الأخرى بناء على هذه الصلات؛ فقد يكون من الواجب التنبيه على امرين :-

أولاً : ضرورة أن يعمل الكيان السياسي الإسرائيلي بصفة خاصة والشعب اليهودي بصفة عامة على تغيير الصورة التي تُقدم عن مصر بخاصة . والعرب بعامة . في وسائل الإعلام المختلفة، وفي المناهج التعليمية وفي دورس التاريخ والآثار والأنثروبولوجيا، خصوصاً أن كل هذه العلوم قد تم توظيفها لخدمة الأهداف الصهيونية من خلال تشويه صورة الإنسان المصري بخاصة والعربي بعامة.

ثانياً: ضرورة أن يعمل أديب العبرية على تحقيق امرين. أولهما: أن يتخلى عن عنصره المفقوت ويحول إلى إنسان ساع إلى الحقيقة عامل على إبرازها والدفاع عنها، ويعبر من خلال أماله والامه وقضاياه القومية عن المعاني والآمال والآلام والقضايا الإنسانية المشتركة، ويجعل أدبه القومي أدباً إنسانياً يستطيع مخاطبة للقوميات الأخرى، فيصل ما انقطع بينه وبينها . أما ثانيهما: فهو أن ينهض بدوره في مراجعة صورة مصر التي عكسها أدب العبرية خلال مايزو على قرن كامل، مزيفة ومشوهة وسلبية، ونابضة بالحد والرفض لمصر والمصريين، وأن يتحمل مسئوليت في تصحيحها وتقديم الحقيقة بديلاً للكتب.

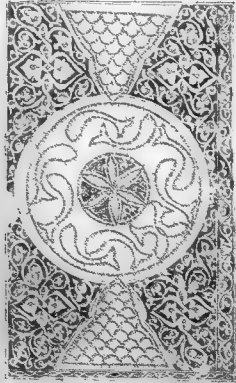
الحي المتجدد، ويكون أيضاً قد حكم على أدبه وشعبه بمزيد من العزلة والارتواء.

ونتخلص النتيجة الثانية: في أنه إذا كان للصورة الأدبية لشعب ملء كما تنعكس في مرآة أدب شعب آخر تأثير على العلاقات بين الشعبين، على أساس أن الأديب أو الفنان يتجه تأثيره أولاً إلى قاعة الجماهير الذين يتلقون عنه التوجيه الفكري للعصر والمجتمع ويضعونه موضع التنفيذ والعمل. وإذا كانت صورة مصر، كما انعكست في مرآة الرواية العبرية الحديثة في هذه الدراسة، قد ظهرت غالبية ملامحها تحمل المخالفة للواقع، من تزيف وتشويه وتبض بالكراميه والرفض لمصر والمصريين؛ فإنها لا يمكن أن تهيئ الفرصة للتفاهم الحق والتعاون الصادق بين الشعبين المصري واليهودي، خصوصاً أن أديب العبرية مازال يلعب دوره في الاتجاه نفسه.

وتأسيساً على هاتين النتيجةين يصح أن نناشد الباحثين في ميدان الدراسات العبرية أن يوجهوا عناية خاصة للتحقيق عن صورة مصر بخاصة ، والعرب بعامة في أدب العبرية وتصحیح لمشوه منها والمزيف متخفين في ذلك نهجا علميا موضوعيا ولابد بعد ذلك من أن تُترجم . على الأقل . نتائج الأبحاث في هذا المجال إلى اللغات الأجنبية وتُرسل إلى المراكز العلمية في الغرب، مع العمل على زيادة الحضور المصري في هذه المراكز ممثلاً في الباحثين المتخصصين في ميدان الدراسات العبرية، المسلمين بظلفية ثقافية شاملة وقوية.

أما الأدياب العبرانيون، فيجب عليهم أن يكونوا موضوعيين ويتذكروا كرم مصر وتسامحها إزاء اليهود،

التصوير فى المخطوطات العبرية



يشتاتيش

رسم سجاد

يرجع تاريخ هذه اللوحة إلى عام ١٤٦٩. ووجدت فى صغما، باليمن. وهى تمثل مجموعة من التمازج الصغرى صنعت فى اليمن فى القرن الخامس عشر.

وقد رسمت هذه التمازج باللون الوردى والبنفسجى والأخضر الداكن، ويعمل اللون الأزرق عمل الخلفية اللونية. والتصميمات التى يعتمدها الرسم، الحراشف والسك والدوائر والنجوم السداسية. جميعها مأخوذة من المزمورين ١١٩ و ١٢١ وتبدو على غدير علاقة بالتصوير. والمخطوطة الأصلية مسطوننة فى المكتبة البريطانية بلندن.

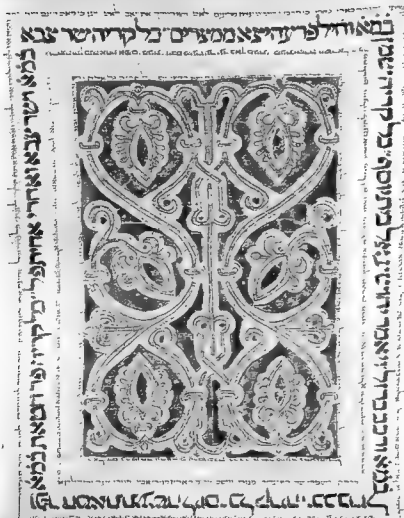


سفر اردشير
 بيشوتان يجمع الجوارى ملك بهمان
 هذا النموذج مأخوذ عن كتاب ملحمى
 مصور يعرف باسم «سفر اردشير» كتبه
 شاعر يهودى هو «مولانا شافين» عام
 ١٣٣٢ ونرى فيه الملك اردشير حالساً
 على عرشه وإلى جانبه خادم يصب له
 الخمر، بينما التفت حوله - فى شبه دائرة -
 ست جوارى جالسات فوق بساط يرتكز إلى
 جانب اللين ومنقوش بالزهور. والمخطوطة
 الاصلية فى مكتبة الجامعة ببرلين.

التوراة

رسم مسجد

والنموذج هنا مأخوذ عن مخطوطة
اسبانية وضمها مناهم بن ابراهيم في
برجسوس عام ١٦٦٠ وقد بقيت هذه
المخطوطة ضمن لة من الزخارف العبرية
المكررة الموجودة في اسبانيا والنموذج
الاساسي لتلك الرسوم يمكن تتبع اثره في
البداريات الإسلامية والمخطوطة توجد
الآن في المكتبة الجامعية والقومية اليهودية.



सर्वोत्तमः सर्वोत्तमः सर्वोत्तमः



דוד ויהודה למה עליו

וְהָיָה כִּי יִשְׁמַע ה' אֶת הַקּוֹל
 וְהָיָה כִּי יִשְׁמַע ה' אֶת הַקּוֹל
 וְהָיָה כִּי יִשְׁמַע ה' אֶת הַקּוֹל
 וְהָיָה כִּי יִשְׁמַע ה' אֶת הַקּוֹל

וְהָיָה כִּי יִשְׁמַע ה' אֶת הַקּוֹל
 וְהָיָה כִּי יִשְׁמַע ה' אֶת הַקּוֹל
 וְהָיָה כִּי יִשְׁמַע ה' אֶת הַקּוֹל
 וְהָיָה כִּי יִשְׁמַע ה' אֶת הַקּוֹל

וְהָיָה כִּי יִשְׁמַע ה' אֶת הַקּוֹל
 וְהָיָה כִּי יִשְׁמַע ה' אֶת הַקּוֹל
 וְהָיָה כִּי יִשְׁמַע ה' אֶת הַקּוֹל
 וְהָיָה כִּי יִשְׁמַע ה' אֶת הַקּוֹל

الحوت وعجل البحر

يحتوي الإطار هنا على كلمة **Abhiter** (بمعناها: سوف أخرج نتائج من المنيح) التي تقال في القدوس الصباحية لأول أيام عيد المحطة. وإلى جوار الكلمة المألوفة نرى بهيجاً يرتدى القبة اليهودية المرفوعة في المصور الوسطى، ممسكاً برمزي العميد ومماس سيف التضييل، والأترجة وفي الأسفل: عجل البهر والصوت على وشك التنازع. وتوجد المظلة الأصلية في مكتبة كارل ماركس بليتز.





الثورة

غلاف الكتاب الثاني

الكلمة المؤثرة هنا هي "سفر شين"، وهي الكلمة الأولى في الكتاب الثاني من كتب الشريعة الأربعة عشر، ومعناها "سفر الضحية"، ونرى في الرسم فروع الكرم وقد امتدت لتشيط الرسم بأكمله، وفي الأسفل: ثعلب يتجشئ بفكيه على ديك، بينما تقوم امرأة غاضبة بمطاردة الثعلب، وهي تتسكك في يدها اليمنى مفزلاً. والشظية الأصلية مصحوطة في مكتبة الأكاديمية المجرية

بيودايست



بنفاتيخ حلاف سفر التثنية

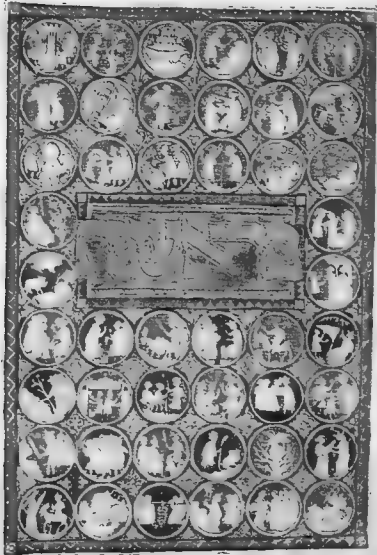
يحتوى العشو الداكن الزرقاء والمزهر
 بإطار معمارى، على حروف مذهبة لكلمة
 Eleh (ومعناها تلك هي الكلمات) التي
 يبدأ بها سفر التثنية وتعد النجمة
 السداسية المعروفة بدرع داود (تعرف
 أيضاً في العصور الوسطى بفناتم
 سليمان) رمزاً مسريحا لليهودية
 والصهيونية. وتحتفظ المكتبة البريطانية في
 لندن بالخطبة الأصلية

الذئابة

غلاف سفر التكوين

يتوسط هذا التمثيل كلمة bereshit التي يستلهم بها سفر التكوين، آياته، ونحيطها بمجموعة من الرسوم تظهر بالترتيب من أعلى اليمين - ما يلي:

- ١ - آدم وحواء والحية. ٢ - الخروج من الجنة. ٣ - قابيل يذبح هابيل. ٤ - سفينة نوح. ٥ - نوح يقيم كرمه. ٦ - برج بابل. ٧ - تمسير ساموم وهامورة. ٨ - تفصيح إسحق. ٩ - إسحق يبارك يعقوب. ١٠ - عيسو يهود من الصبيد. ١١ - حلم يعقوب في بيتل. ١٢ - يعقوب يصارع للملك. ١٣، ١٤ - حلم يوسف. ١٥ - يوسف يلتقي جبريل. ١٦ - أخوة يوسف يسوقون اغنامهم. ١٧ - يوسف يتلقى قميصه. ١٨ - يوسف يبيع للإسماعيليين. ١٩ - يوسف وزوجة فرعون. ٢٠ - حلم الساقط والذئبان. ٢١ - يوسف يزيل حلميهما. ٢٢ - اغلام فرعون. ٢٣ - يوسف يولد مصر. ٢٤ - يوسف وأخوته. ٢٥ - القصور على العبودية في مصر. ٢٦ - القصور على العبودية في مصر. ٢٧، ٢٨ - يوسف يزيل حلميهما. ٢٩ - يوسف يولد مصر. ٣٠ - يوسف يولد مصر. ٣١ - يوسف يولد مصر. ٣٢ - يوسف يولد مصر. ٣٣ - يوسف يولد مصر. ٣٤ - يوسف يولد مصر. ٣٥ - يوسف يولد مصر. ٣٦ - يوسف يولد مصر. ٣٧ - يوسف يولد مصر. ٣٨ - يوسف يولد مصر. ٣٩ - يوسف يولد مصر. ٤٠ - يوسف يولد مصر. ٤١ - يوسف يولد مصر. ٤٢ - يوسف يولد مصر. ٤٣ - يوسف يولد مصر. ٤٤ - يوسف يولد مصر. ٤٥ - يوسف يولد مصر. ٤٦ - يوسف يولد مصر. ٤٧ - يوسف يولد مصر. ٤٨ - يوسف يولد مصر. ٤٩ - يوسف يولد مصر. ٥٠ - يوسف يولد مصر. ٥١ - يوسف يولد مصر. ٥٢ - يوسف يولد مصر. ٥٣ - يوسف يولد مصر. ٥٤ - يوسف يولد مصر. ٥٥ - يوسف يولد مصر. ٥٦ - يوسف يولد مصر. ٥٧ - يوسف يولد مصر. ٥٨ - يوسف يولد مصر. ٥٩ - يوسف يولد مصر. ٦٠ - يوسف يولد مصر. ٦١ - يوسف يولد مصر. ٦٢ - يوسف يولد مصر. ٦٣ - يوسف يولد مصر. ٦٤ - يوسف يولد مصر. ٦٥ - يوسف يولد مصر. ٦٦ - يوسف يولد مصر. ٦٧ - يوسف يولد مصر. ٦٨ - يوسف يولد مصر. ٦٩ - يوسف يولد مصر. ٧٠ - يوسف يولد مصر. ٧١ - يوسف يولد مصر. ٧٢ - يوسف يولد مصر. ٧٣ - يوسف يولد مصر. ٧٤ - يوسف يولد مصر. ٧٥ - يوسف يولد مصر. ٧٦ - يوسف يولد مصر. ٧٧ - يوسف يولد مصر. ٧٨ - يوسف يولد مصر. ٧٩ - يوسف يولد مصر. ٨٠ - يوسف يولد مصر. ٨١ - يوسف يولد مصر. ٨٢ - يوسف يولد مصر. ٨٣ - يوسف يولد مصر. ٨٤ - يوسف يولد مصر. ٨٥ - يوسف يولد مصر. ٨٦ - يوسف يولد مصر. ٨٧ - يوسف يولد مصر. ٨٨ - يوسف يولد مصر. ٨٩ - يوسف يولد مصر. ٩٠ - يوسف يولد مصر. ٩١ - يوسف يولد مصر. ٩٢ - يوسف يولد مصر. ٩٣ - يوسف يولد مصر. ٩٤ - يوسف يولد مصر. ٩٥ - يوسف يولد مصر. ٩٦ - يوسف يولد مصر. ٩٧ - يوسف يولد مصر. ٩٨ - يوسف يولد مصر. ٩٩ - يوسف يولد مصر. ١٠٠ - يوسف يولد مصر.





الشمود

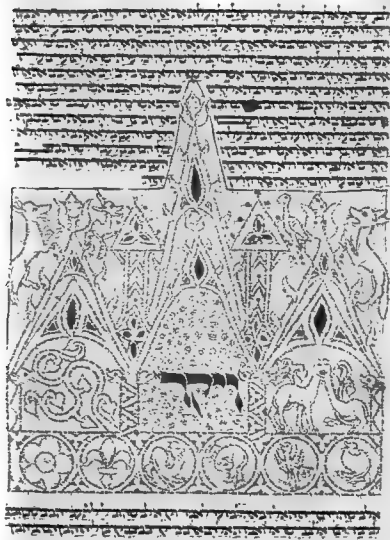
رسم زخرفي

يبرز الرسم، بحروف منبهة، الكلمة
العبرية z التي تبدأ بها الأبيات الشمودية.
«كثيرة هي العجايب التي صنعتها»
وتقال في الليلة الأولى لعيد الفصح، ويحيط
الكلمة العبرية إطار معماري ثري يتكون من
قصص عديدة ذات تفاصيل غوطية. مقسمة
إلى دواوين. كل ديوان على هيئة مسرح
يقدم شخصيات جالسة أو قائمة.
والمنظرية توجد الآن في بارما.



قانون الطب لابن سينا
[الكتاب الأول] باب البرق

نرى في الرسم مجموعة من المرضى
يقدون في وسط حجرة رحبة، وكل منهم
مصك برأه يصوي عيته من يوله بقدمها
إلى طبيب جالس ولي يده إناء ويشير
بيده اليمنى. نصيح الرسم اثنتا عشرة
دايرة تضم علامات البرق وتقوم للشهور.
والخطوط الأصلية توجد في للكتبة
الجاسية ببولونيا.



بينالتيش

صورة مجهرية لخلاف سطر اللاتويين
على مجموعة من الدوائر ذات الطوش
الزهرية والسيروانية المتراخلة، يستند القوس
للكرتز الذي يحمل الكلمة العبرية *voynich*
(ومعناها الله يهلككم الرب) وهي الكلمة
الافتتاحية لسطر اللاتويين. وهذه المخطوطة
يوجد تاريخها غالباً إلى بداية القرن الرابع
عشر. والمخطوطة الأصلية تحتفظ بها
المكتبة الملكية في كوينهايم.



ס' לטאריה פערנעלער געזעצ
ה'תק"ה געבויטע שטוב פאר דעם
אלטן פערנעלער געזעצ
פאר דעם פערנעלער געזעצ

פאר דעם פערנעלער געזעצ
פאר דעם פערנעלער געזעצ
פאר דעם פערנעלער געזעצ
פאר דעם פערנעלער געזעצ
פאר דעם פערנעלער געזעצ
פאר דעם פערנעלער געזעצ



זייער איינע פאר דעם פערנעלער געזעצ
פאר דעם פערנעלער געזעצ
פאר דעם פערנעלער געזעצ
פאר דעם פערנעלער געזעצ
פאר דעם פערנעלער געזעצ
פאר דעם פערנעלער געזעצ



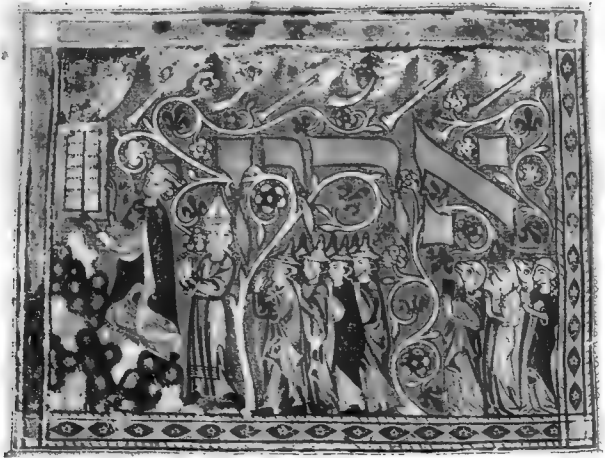
תלפיות

מראה מן الاستشهاد (عبد الكريم)

בזמן השנה השנייה אשר
השליח אמרתי עליה אשר
אביהם. פסק עליהם בן
אדלמהם אשר שבעה. ואין
אין אביהם מן
לפני אחד האברג
השלישי. ثم نرى بعد
ذلك الكاهن
الذي يقدم الضحايا
التي تقدم
لله. وهو يلبس
اللباس
الذي يلبس
الذي يلبس
الذي يلبس
الذي يلبس
الذي يلبس

الوحى فى سيناء (عيد الحصاد)

الكلمة المؤخرة صا هي كلمة Adon التي يبدأ بها اليهود تراتيل القداس فى عيد الحصاد (محتاعا- الرب يعنى نى) ويرتبط عيد الحصاد عند اليهود بالتميزل التوراثى على بنى إسرائيل. رلى الرسم نرى موسى يصعد طور سيناء كى يلهذ الألواح المستطيلة المذكورة فى مستهل الوصايا العشر والمخطوطة الأصلية مخطوطة فى المكتبة الجامعية بلندن.



قبل بداية حرب الأيام الستة قامت كاتبة الأغاني الشعبية
نعومي تشيمير بكتابة أغنية انتشرت بسرعة كبيرة وتضمنت
السطور التالية:

كم جافة هي صبارج الحياة
كم فارغ هو السوق
لا أعد يبرد الجبل المقدس
في المدينة القديمة (١)
لا أعد يعمم في البحر الميت
في طريق أريحا

ولقد قامت الكاتبة بتغيير هذه السطور فيما بعد الحرب إلى:

لقد هذا إلى صبارج الحياة
إلى السوق والميدان
هناك ضوئنا بنادي من فرق الجبل المقدس
في المدينة القديمة (٢)
مرة ثانية نعم في البحر الميت
في طريق أريحا

[لورشليم النهمية]

- ١ -

لقد كانت النسخة الجديدة المتناقضة هي التي جذبت الانتباه
إلى المضمون الدقيق للقصيدة مما أدى إلى تعرض نعومي
تشيمير لمزيد من الهجمات في الدوائر الأدبية بسبب رأيها
المتعصب في السوق والطريق والبحر الميت كمقاطعات فيما قبل
الاحتلال الإسرائيلي.

ولكن نحن نعومي تشيمير لا يعتبر مثلأ حقيقياً
للأدب العبري. فمسألة ما إذا كان مؤسسو الصهيونية تعاملوا
مع فلسطين على أنها مقاطعة فارغة يمكن أن تكون محل

سناهم برى*
ت: وليد الحامص



الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي
والخلفية الاستعمارية
في الرواية الإسرائيلية المعاصرة

* استاذ النظم الشعرى والأدب المقارن ، جامعة تل أبيب.

جدل ولكن مما لا شك فيه أن الشعور بالوجود العرقي في المنطقة قد لعب دوراً هاماً في الأدب العبري خلال القرنين عاماً للماضية.

وبالرغم من ذلك فهناك تناقض طريف: فالرواية العبرية طالما تعرضت بالنقد للأعمال اللا أخلاقية التي يقوم بها اليهود ضد العرب، واعتُزمت على مياصرة القمع ونزع الملكية وتسالحت في السنوات الأخيرة عن شرعية العرب. شككت في الأيديولوجية الصهيونية ومستقبلها. فلقد اتخذ الأدب العبري موقف الضد من الإجماع القومى الرجمي كلما تعلق الأمر بالقضية العربية. في حين أننا حين ننظر إلى المفاهيم المتضمنة في طريقة تصوير الشخصية العربية نفسها، في بعض الأحيان للكاتب أنفسهم، لاجد البعثة في مواجهة المفاهيم المسيحية المشتقة من نظرية الاستعمار الأوروبي الرومانسي في القرن التاسع عشر. فمعظم الشخصيات العربية في الأدب العبري هي أتماط مصنوعة وليست أفراداً أو أناساً كاملين تعتمد على الملاحظة الحقيقية.

فمفهوم العرب في الأدب العبري خلال القرنين الحاليين يمكن تقسيمه إلى نظام ثنائي يحوط على عمودين من العمولات. في داخل كل عمود هناك نوع من التعادل في حين يقف العمودان نفسهما في حالة تضاد مع بعضهما البعض. أحد هذين العمودين يعكس تفكيراً إيجابياً في حين يعكس الآخر تفكيراً سلبياً. في الواقع، أن الاتجاه العام للعربي - كما يمكن أن نجرده من عدد من النصوص - يحوط على الكثير من التناقض ولا يمكن فصله عن حالة الشد بين العناصر المتناقضة في الأيديولوجية الصهيونية. فالعربي يُنظر إليه دائماً على أنه المضاد لأوروبا ولكن بالنسبة للصهيونية فالعربي نفسه تشتمل على الكثير من التناقضات. ففرض مدينة الاشتتال shetel اليهودية الشرق أوروبية الصغيرة والرغبة في بناء حياة صمعية في الشرق الأوسط يرتبطان بالمحور المتناقضة تجاه أوروبا. فطى جانب، هناك الرغبة في الانفصال عن أوروبا المريضة المتعلمة والمتطلعة، وعلى الجانب الآخر فإن الانفصال

عن الاشتتال لا يعنى بالضرورة انفصلاً عن أوروبا - على العكس من ذلك فالمشروع الصهيوني يمكن أن يقيس على إسهال التقدم الأوروبي على الشرق المتخلف.

ففي العمود الإيجابي والذي يقوم على المثالية الرومانسية للشرق، كان يُنظر للعربي ليس فقط على أنه كائن غريب ولكن على أنه شديد الالتصاق بالطبيعة وبالجنود الصمعية. على أنه شخص يعيش في تنسيق مع بيئته وعلى أنه المالك للسمانة والحبيوة القفوية. وعليها أن نعلم منه ونقلد عاداته وملابسه وأن نأخذ من عناصر موسيقاه وطعامه. فلقد كان رابطتنا بالماضي الإيجابي وهو الذي حافظ على طرق إراثنا في الحياة. فلقد كان إبراهيم إيشا بعباً يعيش مع الجمال. فالعربي كان بحق "ذاتنا الحقيقية التي نفينا عنها والتي نعود إليها الآن.

ففي بداية القرن. كانت هناك فكرة شائعة بأن الفيلاهيم الفلسطينيين لم يكونوا فقط أشباهاً للعبريين القدامى ولكنهم في الحقيقة كانوا هم أنفسهم العبريين القدامى الذين اضطروا إلى التحول إلى الإسلام.

فبعد تأسيس دولة إسرائيل كان العرب يرتبطون في الأدب العبري بمفهوم مختلف عن «الجنود» ويشكل من الحنين. nostalgia أكثر معاصرة: فقد أصبحوا مثقلين لبيئة طفولة الكاتب في المستعمرات الزراعية في فلسطين المفوضة وهو عالم برى، ضاع مع الانتصاب السريع لجوانب الحياة القبيحة.

إن صفات العربي في العمود الإيجابي هي بهذا الشكل متغيرات للبدائيات و«الاصول» فالرابطة بين العربي و«الطبيعة» و«الماضي» و«الآباء» و«الطفولة» إلخ يمكن أن تتسبب في الإحساس بالقرب ولكنها أيضاً يمكن أن تكون عامل تقريب يبعث من موقفنا المعنى، فالعربي هو عنصر طبيعي متفصل في الأرض في حين أننا عامل أجنبي يتسبب في إزعاج منظر الطبيعة. فمضى في أراضى أجدادنا نحن في المنفى.

وهذه القيمة قد طورت بشكل متكرر في أعمال هيريز للتربة خلال العقد الثاني من هذا القرن.

وهذا التفريب يمكن أن يُنظر إليه أيضاً من مواقف الاستعلاء. فالمعبد من السمات في العمود السلبى هي متغيرات مقلوبة من سمات العمود الأول. هنا يتحول كل ما هو بسيط و«طبيعى» إلى «بدائى» و«متخلف». فالعربى غريب ومضيق ومرتبطة بالمرض والجنون. فعليه إما أن يتقدم أو يزال. وارتباطه بالأرض هو ارتباط بمرض مريضة يجب أن تتظف من المستنقعات وأن تغلص من الملائكة.

فبسبب السلبية والكسل وطرق الزراعة التى تقتصر إلى الكفاية، تحللت الأرض وتعرضت للدمار.

فلماعز العربى قد جرد الغابات من الأوراق ومثل اليهود المقيمى خارج إسرائيل، أصبحت الأرض نفسها فى الخفى وفى حاجة إلى الخلاص. لم يكن هناك فارق كبير بين الفلاح والبندى فأصبحها قد استنزف أرض الزراعة فى حين استنزف الأرض الصمراء. وعلى عكس متغيرات «البدائيات» (فى العمود الأول) يمثل هذا العمود متغيرات «التطل» و«التهاية» و«الموت».

٢٠

يقام هذان العمودان على نظرة لثنائية عمدة كبير من النصوص. فعلى ستيينات هذا القرن لم يبدل أى مجهود من خلال أى عمل أبهى مضطلع بالنظام بأكمله أو بالتوتر بين المفاهيم القاصرة على الجانبين.

فى بداية الستينيات بدأ عدد من كبار الكتاب الإسرائيليين فى كتابة قصص تقوم باستغلال هذا التوتر بين الآراء للتضامنة ويتضمن الكثير من النظام الكامل. فى هذه الأعمال لم يكن الاتجاه نحو العربى هو التهمة الرئيسية. فمعظمها يتركز على موضوع مختلف بشكل تام بدون أى علاقة سببية بالخصية العربية.

والشخصية الرئيسية فى «أمة تهتم بمسائل شخصية نفسية. فى بعض القصص يمكن إزالة دور العربى دون التأثير على الأحداث العامة فى الحكمة فالوظيفة الأساسية للعربى تبقى كاستعارة أو تشبيه لأحد جوانب الشخصية الرئيسية. أنه جانب من النخل وفى حالة تفريب مع حياة الشخصية اليومية. بعضى آخر للعربى، الذى هو ملاصق للشخصية الرئيسية، هو فى الوقت نفسه فى حالة تضاد قوى معها كما أنها استعارة تعبير عن لا شعور هذه الشخصية. فالخلاف معه هو لقاء مع جانب آخر من جوانب النفس. وتقوم الشخصيات الرئيسية برواية هذه القصص فى معظم الأحيان وبذلك تصبح أكثر شبهاً «بالمسكان الأصليين» فى رواية كوتزارد «قلب الظلام» منها بالعربى فى الحقيقة.

فى هذه النصوص، يمكن ربط شخصية العربى بأصل غاية فى الأساسية والجزوعية والصميمية كما يمكن أن تصبح غريبة وغير مطبوعة، حيوية ولكنها سلبية، مرتبطة بمصادر الحياة. فالانفصال عنه يصبح موتاً على قيد الحياة. كما أن التعاون معه يؤدى إلى الموت والدمار. بذلك يتم تنشيط النظام بأكمله. فالعربى يعادل عدة أنواع من الغياب: الصمت، الظلام، افتقار الكلمات، السلبية، الدموض، والصمراء وعلى الجانب الآخر هو معادل لعدد من الوجودات المكثفة كالكفاف، اللوحش، الانسياق، الزيادة فى الانسياق، الحرارة والثار. وهو فى غاية الشهوانية والخطر. يصعب التحكم فيه ولكن من الخطر تجاهله وهو مرتبط بالفوضى، الطم والهوس، وهو يدعو إلى الشعور بالمفاجأة وعدم القدرة على التوقع. والعلاقات معه هى علاقات مع «الحياة الحقيقية». ولأدائه لإكمال القائمة فيمكن أن نرى مبرراً كاملاً من المفردات الرومانسية التى تحولت إلى أخرى فريدية ووضعت فى قلب المواقف التاريخية فى إسرائيل الحديثة: فالعربى هو الأتقاء التى شُغمت داخل اليهودى.

والنمطي والذي يراهم به سكان الكيبوتس بدلاً من أن تقدم القصة وجهة نظر تساندها الموضوعية في الحكم. وهذه هي الخطوة الأولى على طريق تمييز صورة العرب. فمن المفارقات أن مفهوم «رجل الصحراء اللطيف»، برصه نمطاً تقليدياً تقدمه القصة هو من أهم سمات الأدب المبرى في الستينيات. ففي هذه القصص نجد أن الاعتماد على السمات العربية، والذي كان الجيل السابق من الكتاب يأخذ على محمل الجد، نجده يدخل في مضمار التحدى. ولكن هذه القصص، على الجانب الآخر، لا تقدم لنا طريقة تشخيص بديلة. فليس ثمة «حقيقة» خاصة في العرب تجذب اهتمامهم ولكنها بالأحرى «حقيقة» نفسية.

فسكرتارية الكيبوتس على وشك اللغاء. لرفض اقتراح بصدد «الغدا ليلة واحدة لتعليم هؤلاء الرعاة درساً». فقط في هذه اللحظة، وبعد مرور ثلث أحداث القصة، تظهر الشخصية المعنوية إحدى عضوات السكرتارية جيولا. شاعرة في الثامنة والعشرين من عمرها تقضي معظم وقتها في التعامل مع الحياة الاجتماعية والثقافية في الكيبوتس (واسمها ليس كذلك على سبيل الصدفة فجيولا يعنى الخلاص) قبل الاجتماع تتسلل جيولا من خلال فتحة في السور المحيط بالكيبوتس إلى المدينة نصف المظلمة حيث تلتقي براع يدوي تتبادل معه بعض الكلمات ثم يدعوا إلى تناول سيجارة. ومن وجهة نظرها فإن «اليدوي يبدو موهوباً بنوع من الجمال الذي يدعو إلى الاشتمزاز». خارجياً، لا شيء يحدد بينهما ولكن من خلال ردود أفعالها للتفاصيل الباهمية غير المتعلقة بالموضوع (طائرة سارة، ولاعة العربى، طريقة رعاية العربى لأحدى الأغنام، إلخ)، يبدو أن هذا اللقاء هو مواجهة مع رغباتها المكتوبة. يشعر العربى بالخوف منها ويصيحها هي نفسها شعور بالهلع والرغبة في التقيؤ.

وفي أثناء استجمامها بعد عودتها إلى الكيبوتس تلخذ في التخيل وهي ترتعد من الاشتمزاز كيف أنها ستقدم تقريراً في الاجتماع عن كيفية اغتصابها من شاب شرس. ولكنها لا تصل إلى

وتعتبر رواية «ميشائيلي» (يا، الملكة) وهي إحدى روايات عاموس عوز واحدة من أبرز روايات هذا التيار وأكثرها تعقيداً. وبالرغم من ذلك فمن خلال المساحة المصنوعة لهذا البحث سنقوم بالتمثيل لهذا التيار من خلال قصة «البدو والغبان» وهي إحدى روايات عوز الأولى والتي كتبها في ١٩٦٣.

فخلال عام جفاف يغانر البدو الصحراء في جولة إلى الشمال حيث يصلون إلى منطقة الكيبوتس التي ينتمى إليها الراوى. ويغير الكاتب عن وصولهم بلقطة الماء والتدفق: فهم «يتشبهون خلال الطرق الرحلية، إنهم «تيار عظيم، يلغوى وينجنى في قنوات خافتة عن عيون سكان البجوت»، إلخ. والبدو يحرمون جادين على «السرية» وعلى ألا يراهم أحد وهم «داكنين في لون قطع الجبال». «والظلام يتواطأ معهم في الجريمة» وهم دائماً مرتبطون بالجنون، فصوت كلبهم أصاب كلب الكيبوتس بالجنون حتى اضطروا إلى إطلاق الرصاص عليه. «فكل شخص عادي يمكنه أن يبرز هذا التصرف». والبدو متهمون بالسرقة، بتدمير أنابيب الري وجلب أمراض القدم والقمل «فمن الصحراء جاء المرض». وكلامهم غير مفهوم «فكلها لهم بربرية ذات مقطع واحد وسمة اللقاء فيهم هي أكثر وضوحاً من الكلام: «نوع من الرواء الوحشي غير المفهوم» يأتي من خيامهم ويختلط بصوت الليل، غوة ذات نغمة واحدة إلى جانب صوت الطبول الجذاب الخفيف.

«تختبرق الأصوات مررات الكيبوتس وتشرى ليلاليا بشيء يشبه الضلّل الضامض». ولكن هذا الصوت البعيد وغير المفهوم هو أيضاً داخلي جميع. فالطبول البعيدة تشبه نقات القلب. هناك أيضاً الثيران. فهم يوقنون مشاعل برقة ليضئوا ليهيم بطفة.

وحقيقة فإن هناك إشارات كافية في القصة إلى أن اتهامات أعضاء الكيبوتس ليست كلها على الأثر يمكن اعتمادها عليها. فهذه الاتهامات تأتي من خلال التركيز الداخلي نمطاً الأسلوب التقليدي

الاجتماع. ووجد التحقير والعويل تستلقي بين شجيرات حديقة الكيبوتس حيث يلجأها شعبان. وفي الوقت الذي ينهب فيه أعضاء الكيبوتس المسلمين لمواجهة البدو تكون هي في حالة موت حقيقي تنجم عنها مشاعر استنارة شهوانية كثيفة. وتستمتع إلى صوت المراجات الطويل يفتح جسدنا ويخدرنا.

وإذا أردنا أن نملك معاً حكايات القصة للعديد (بما في ذلك الحكايات الهامشية مثل صنع القهوة أو تصليح زجاجة) في شكل سلسلة موحدة من الأسباب فعلينا أن نفسر استجابات جيولا لما يحيط بها على أنها استجابات إلى معادلات خارجية لنفسيتها فهي دون أن تترى تستجيب للطبيعة حولها كما لو كانت تستجيب لسلسلة من الاستمارات الشعرية بما في ذلك العربي الجذاب الخفيف. وفي روايات هذه الفترة ليس الصراع مع العربي مجرد صراع فقط ولكن الاتصال معه في الداخل هو انفجار عنيف للحياة ينجم عنه الموت أو الكارثة.

فالتقدم النشط لكثرة أو نمار بهدف التواصل مع عناصر الحياة الرئيسية هو تيمة دائمة في أعمال ١٠ ب. يوهو شواخ ولقد كتبت قصة «هناك عند الغابة» في العام نفسه الذي كتب فيه «عاموس عوز» قصته. والعربي في هذه القصة يقوم بوظيفة مشابهة.

والشخصية الرئيسية في القصة هي طالب «بلا جذور» في حالة من الشعور المتعب، يقوده الملل إلى حالة من الموت الحسي. والمل الوحيد للتأق أمامه هو أن يصبح كشفاً تارياً في إحدى الغابات. في بداية الصيف، يبدأ رحلته إلى الغابة أخذاً معه عدداً من الكتب الأجنبية والنصوص اللاتينية بهدف كتابة بحث عن الحروب الصليبية أولاً أن يعرف نفسه ثانية إلى الكلمات، التي ترزقه حالياً.

يوجد عامل آخر في الغابة الجميدة المنفصلة عن العالم، رجل عربي قطع لسانه خلال الحرب. لا أحد يعرف من قطعه، وبالتالي فهو صامت صمت الغابة. يعيش العربي في الدور الأرضي مع ابنته التي ترتدي فستاناً أحمر في لون النار.

البحث لا يتقدم. «النص في غاية الصعوبة، والكلمات بعيدة» كلمات غريبة من عوالم بعيدة «ليت يستطيع الهروب من الكلمات والوصول إلى الموضوع الرئيسي». وبدلاً من البحث، يستحوذ على الطالب هوس مبهج يتزايد دائماً يدفعه إلى إحراق الغابة. ويبدأ الطالب تدريجياً في إدراك أن الغابة تغطي انقراض قرية عربية. والرجل العربي والذي ولد في هذه القرية المفقودة تحت الأشجار، يجمع علماً من الصفوح المليئة بالجازولين ويخبئها. في نهاية الصيف تنمير يقوم العربي بحرق الغابة بأكملها بمساعدة الطالب الكاملة.

وبالنسبة للعربي، فإن إحراق الغابة هو إخراج رائع للطاقة التي بداخله ولشاعر الحرية المجنونة. «لقد تغلصت الأرض من قلوبها» والذي يحرق يزيد تلياً. تظهر الغابة أمامه «من خلال الدخان». ولقد ولدت ثانية... مثلها في ذلك مثل الماضي الفاتر. فصلينا الحريق والتنمير هما عمليتان اتصال وتواصل لصوت «علي» (على عكس الكلمات الفارغة). ويبدو على العربي الصامت أنه يتكلم أيضاً:

*إن النيران تنصاعد بحزن من فم الأشجار
صارغة للسفوف المظلمة.*

*أشجار الصنوبر تصدر أصواتاً ستجبه تم نيران
يجتاحه شبح بالافرة المسيفة فالعرب يتحدث معه
بلغة النيران، فهو يحرق لأن يحرق كل شيء، في رفته
واحد على سيقه»*

ينهب العربي في اليوم التالي للمسافة القانونية. ويؤى التحقيق على أنه معادل للبحث الذي تخطى عنه الطالب «فعلياً بحث حقيقي كانت تحدث أمامه». كانت الغابة المحترقة «ترسل رائحة عذبة كما لو كانت هناك جثة عذبة عموماً» يعود الطالب إلى حياته المتحالة في المدينة.

إن شبكة التفاصيل أكثر تعقيداً بكثير مما يمكن أن تقدمه هنا بشكل متاح أو ضروري. وترتب الأحداث هو أكثر الأشياء أهمية: مفهوم إحقاق الغاية يأخذ شكلاً خاصاً فهو ليس نتيجة لأي قرار أخلاقي أو نية لأخذ الثأر من أجل ما حدث للقرية العربية ولكنه كان عملية تدمير لإبراز الذات، عملية خلق رابطة بما حرق بدخله.

والغاية المظلمة، الماضي المحروق والنيران ليست اضداداً للمشروع الصهيوني، لكنها أضداداً للكتب، الكلمات المقتضة والثقافة والشعور. ففكار العربي تأخذ مكانة ثانوية ويتميز الماكر هو بشكل رئيسي استمارة شعرية. فهو يمثل قريباً للشخصية الرئيسية في القصة ومشكلته بوصفه عربياً ليست موضوعاً لأي صراع أخلاقي. فيمكننا القول إن الطالب كان باستقامته أن يحرق الغاية حتى بدون وجود العربي في القصة. إن كره العربي هو ما يجد صدق في قلبه ويجذبه وليس الرغبة في العدالة. فالعربي مرتبط عنده بالآنا وليس بالآنا العليا.

- 4 -

إن إدخال العربي في نفسه والصراع معه يعمل في طريقتين مختلفتين. ففي الظاهر، تتزايد رابطة مع الآخر في الأحكام. وشعوره بالقرية هو مجرد شعور واضح، ففي الواقع هناك عملية ارتباط شديد بكثير المناطق حميمة. إن العربي ومشكلته يتحركان حتى الوصول إلى المركز الوجودي؛ وذلك يلقي الضوء على التعاون بين العربي واليهودي، يطيح فخرهما المشترك. فالعربي يتصل بمشكلة يذوق كبتها إلى حياة غير كاملة.

والرغم من ذلك فإنه في مثل هذه القصة يكون الوصول إلى ما يمثله العربي مستوياً أيضاً على التدمير بالإضافة إلى ذلك فإن الآخر ليس آخر حقيقياً وإنما مجرد إسقاط فليست هناك مشكلة عربية حقيقية وإنما مشكلة سيكولوجية؛ فالتساؤل عن ماهية العربي «الحقيقية» أو عن المسائل الأخلاقية المرتبطة بالصراع السياسي

الحقيقي هو تساؤل غير مرتبط بالموضوع. فالحضبة تتحول إلى ظاهرة عادية «طبيعية»، وهي ظاهرة رئيسية في كل الشعوب المثقفة في كل مكان وولدت، بدلاً من كونها شذوذاً خاصاً بالشرق الأوسط.

- 5 -

وفي مقالة «الفرد والمجتمع في صراع مطول» يشير، أ. ب. يوهوشواغ إلى سمع الصراع الفلسطيني الإسرائيلي الذي هو إحدى سمات المجتمع الإسرائيلي بعد حرب الأيام الستة، على أنه أحد أسباب الأزمة العميقة التي اجتاحت إسرائيل بعد حرب يوم كيبور. فقبل هذه الحرب كانت إسرائيل تميزاً حياة منقسمة. فخلال حرب الإبادات، حيث لم يكن في الأفق أي احتمال للنهضة، كانت هناك محاولة للحفاظ على نظام حياة عادية وكل الظروف المحيطة بها في وقت واحد. كان الجنود أنفسهم يريدون مراراً خلال حروبهم على الخطوط الأمامية أنهم يماريون هنا حتى تستمر الحياة في تل أبيب وكان شيئاً لا يحدث هنا.

ففي خلال العقد الأخير يمكننا أن نلاحظ شعوراً متزايداً بارتباط الصراع ليس فقط بالانتماء والزراعة والاستيطان والفكر الديني والثقافة. ولكن أيضاً بارتباطه بالعلاقات الشخصية بين اليهود أو العلاقات بين السلطات والوطنيين اليهود. لقد اعتبر البروفيسور يشاب هو ميسوفيتز قريباً حين صرح بعد حرب الأيام الستة أن الاحتلال سوف يفسد المجتمع الإسرائيلي. ولكن اليوم أصبحت هناك جملة تعتبر كلبشيه في الصحافة والخطب بين المثقفين وهي أن: «من يتصرف بهذا الشكل تجاه العرب اليوم سوف يتصرف غداً بالطريقة نفسها تجاه اليهود، ولا شك أن الشعور بالصراع بوصفه عاملاً أساسياً لوجودنا قد تزايد.

ويبدو أن هذه الحقيقة ليست ذات بال في وصف النقلة في وضع الصراع في الأيام العبرية في السنوات الأخيرة. ففي

ويمكننا أن نرى عدداً من سمات هذه الطريقة الجديدة في تناول من خلال مقارنة قصة ا . ب يوهو شواوع هناك عند الغاية بروايته الجديدة مطلق متاخره . ويبدو غريباً من النظرة الأولى أن نختار هذه الرواية فليس فيها أشخاص فلسطينيين باستثناء ظهور سريع لنادل عربي في أحد المطامع . وبالرغم من ذلك فلنا أدنى أن الصراع الفلسطيني الإسرائيلي هو استعارة كاملة تنطق في خلفية الرواية وعلى القارئ أن يعيد بناها . فالرواية بالتالي تفتقر وجود مجموعة من القراء الذين يعنى الصراع بالنسبة لهم نوعاً من الوعي الرئيسي والذين يستطيعون صلا الفراغات عن طريق تناول مناسبات المحتاج النص.

ومعظم الرواية يتكون من مناجيات داخلية على طريقة فوكنر، ومن خلالها على القارئ أن يعيد بناء الأحداث . فيهودا كامينكا هو إسرائيلي مهاجر عجزو إلى الولايات المتحدة الأمريكية . ونحن نراه منتظراً ميلاد طفل بعد عودته إلى عائلته في إسرائيل والتي تتكون من ابنة متزوجة ، ابن ، حفيدين وابن غير متزوج وهو قد عاد لتطبيق زوجته نزلة أحد المستشفيات النفسية والتي تطل على منظر رائع لخليج حيفا . لقد كان زواجهما الطويل فترة من الشجار والكراهية وقد وضعت الزوجة نعرى في المستشفى بعد محاولة مجنونة لغرس سكين في قلب زوجها . وهو يعرض الجرح سراً وتكراراً على أعضاء عائلته وهو يعكى الحكاية . وعلى إسرائيل كمدى زوج ابنته المصامى غير الناجح أن يتربى لإجراءات الطلاق والملكية . وفي خلال لقاء الزوجين الأولى في المصحة يبدو الأمر في البداية كما لو كان قد جاء لا ليطلب الطلاق وإنما الصلح وتنتهي المقابلة دون نتائج.

فقد غيبت الزوجة رأيها ورفضت أن تواقع على الاتفاق . فهي الآن تعارض فكره تقسيم الأملاك وتريد البيت كامسلاً . ويشكل غاضب يمتق كامينكا الاتفاق ، وتتأهب أهد الأبناء حالة من الجنون . يبدأ كامينكا في الأيام التالية في التخلي عن الأسماء واحداً بعد

القصص والروايات الرئيسية في العقد الأخير نرى أن الفلسطينيين والصراع معهم يظهر مشابهاً لمواضيع أبعد ما تكون عن الصراع ولكن بعض التفسيرات قد حيدت بالمقارنة بابح الاستنتاجات:

١ - لم يعد الفلسطيني في الأعمال الحديثة معادلاً لجزء محدود من عطية الشخصية الرئيسية . وبالتالي لم يعد الصراع معه معادلاً للصراع الداخلي . فالفلسطيني تحول إلى معادل للشخصية بأكملها ووظيفته هي وظيفة منشور يعكس ويعرف جوهر وجوده بأكمله . وبالتالي ، يصبح الصراع الفلسطيني الإسرائيلي هو معادل للعلاقات بين الأشخاص في الرواية ، سواء علاقات الرجل والمرأة أو العلاقات بين إنسان وآخر .

٢ . في قصص المستنجات كان على القارئ أن يعيد بناء العربي على سبيل الاستعارة من خلال عملية فهم النص . فالشخصية الرئيسية تقوم بالتأكيد بالاستجابة للعربي على أنه معادل لجانب من عقلها وهي لا تصح ذلك ولا تترك معنى استجاباتها . على الجانب الآخر ، نجد في روايات السنوات الأخيرة أن المعادلة ليست فقط أكثر عمياً ولكنها أيضاً أكثر وضوحاً . إن الشخصية الرئيسية هي التي تقوم بعمل المعادلة وبالتالي يمكنها التعامل بشكل نشط مع التشخيص الذاتي عن طريقة ملاحظة الفلسطيني وحتى عن طريق مساطرة هذا المعادل الفلسطيني عن موضوعات خاصة بحب الشخصية نفسها . وفي بعض القصص ، نجد أن العربي من جانبه واع بالمعادلة . بالقدور الذي يلعب في حياة الشخصية الرئيسية .

٣ - في روايات المستنجات ، نجد أن النظرة التقليدية للعربي هي بشكل سافر انكاساً لإسقاط الشخصية الرئيسية ولا ادعاءات للاستيثار . وبالتالي فإن المعادل يميز الشخصية الرئيسية ، شخصية الإسرائيلي ، ولكن هذه المعادلة تزكى إلى مصيرية داخل الفلسطيني ، أو داخل الصراع بين الجانبين .

الأخر وفي النهاية يتم الطلاق. ولكنه بعد ساعات من الطلاق يتسلل إلى المصحة عبر فتحة صغيرة في السور لأنه ظاهرياً قد ندم على التخلي عن أملاكه.

والآن وفي يده وثائق الطلاق كان يريد سرقة الأوراق الأخرى واستعادة بقية أملاكه. بالرغم من ذلك فإن «الزيارة» في حقيقتها أكثر تعقيداً. فكامينكا يتجنب بدافع قوى لأن يرتدى رداء زوجته وأن يتم على سريرها مرتدياً ملابسها. يحاول الهروب من خلال فتحة السور ولكنه لا يفلح في ذلك. فالروابط الذي لا يمكن شتره ينتهي بالموت: فأحد نزلاء المستشفى والذي يبدو عملاقاً والذي كان قد ظهر مراراً خلال أحداث الرواية يعمل قريباً من السور وتتقارب حالة من الصق حيث يكشف أن من بداخل الرداء ليست نعوى وإنما زوجها كامينكا وبالتالي يقطعه بآلة تنظيف الحديقة. وتسمع النص يشير إلى أن القتل لا يأتي فقط من الخارج ولكن من الداخل أيضاً. بشكل ما يمكن أن نقول إن الزوج ليس الشخص الوحيد الذي لا يهجه الطلاق ولكن كذلك أفراد الأسرة الآخرين. فأسا الابن يرى في نوبة جنونه أن والديه «يجدان بهجة في هذا الصراع الأبدي. فهناك متعة خفية في السكين والمرض والتظاهر...» ولكنه أيضاً يربخ نفسه وهو بذلك يساعد من حوله من مرضى عقليين قائلاً: «إن البهجة ترتعد بداخلي. يالها من شهوة! لقد تملكنتي النعمة نفسها».

والموضوع الرئيسي في الرواية تشريح لمراسم. ولا يستطيع ملخص لسبب الرواية أن يوضح غنى المعنى والروابط البنائية في القصة من خلال تسميع الحقيقة واللغة يمكن فقط أن أقوم بعمل عرض لها هنا. وفريق الشخصيات يمكن أن يقسم إلى عاقل وغير عاقل: الوالدان ضد أبنائهم: الروابط العائلية (والتي تحترق على جينات الجنون) ضد الروابط غير العائلية.

وبالرغم من ذلك، فالرواية لا تشير إلى الانخراط بين هذه المجموعات الفرعية وإنما إلى علاقات التشابه فيما بينها

ويقوم الكاتب بحياكة هذا التشابه في القصة من خلال عشرات من التفاصيل الدقيقة. تلك التفاصيل التي تظهر مراراً بالطريقة نفسها تقريباً في شخصيات عديدة والتي تعتبر علامات تدل على التشابه نفسه فالشخصيات بلا شعور تستخدم الاستعارات والألفاظ نفسها في مناجاتها الداخلية وهي طريقة أخرى لتوجيه القارئ للملاحظة التشابه بين هذه الشخصيات.

وسأعرض هنا مجموعة أخرى من التفاصيل: فالأم المجوز في المصحة تقوم برى الشجيرات بالخرطوم في الحديقة وتسكب كميات غير محدودة من المياه على كل ما تراه. من حسن الحظ أن الخرطوم لم يكن طويلاً بدرجة كافية وإلا كانت حاولت رى البحر. في نهاية الرواية نرى الصق الخطر وإلقاء في يده يقط بجوار السور معتصماً بالشجيرات، والخرطوم الخطاطي إلقاء بجانبه على الأرض. ويقوم الابن زفي الذي نرى مشاكله في العلاقات ومثييته الجنسية على أنها نوع من التباعد عن مصادر الحياة « رواية حلم عن بيت بجوار بحيرة تصبها الجبال البعيدة لطبيعه النفس. فهناك أكمة من الشجيرات وخرطوم بلون الطين يبرز من الغابة. فجأة يتوقف سريان المياه كما لو كان شخص ما قد قام بلى الخرطوم حتى يوقفه. (ففي الرواية تصبح المياه، بما في ذلك خليج حيفا، رمزاً للحياة) وهينما يصل الجد إلى إسرائيل ويرى جادى حفيده الذي يبلغ من العمر سبعة أعوام يقول: «لقد ربيت عملاقاً. لقد قال عملاقاً وليس طفلاً صغيراً». وفي إحدى رسومات جادى هناك منزل وسور ورجل واقف بجوار السور حاملاً طفلاً بإضافة لعبة للطفل، يحوله إلى رجل ويوصل بعد ذلك الرجل الأول إلى امرأة. ونراه في أحد المناظر منتظراً صديقاً له بجوار السور في كمين يصعد حديدى يضربوه به. وفي مرة أخرى نراه يحمل ماسورة حديدية ملتوية للفرض نفسه. في أحد المناظر نرى الجد والحفيد يقومان بتنظيف الحديقة والجد غير قادر على حل أربطة ملابس الطفل. ويظهر الدم بعد الماء والخرطوم حينما يصرح أسا نفسه في المصحة: «الاحظ

بقصاً من الدم على يدي... هناك صيغ قريب للمر، ولكن خرطوماً طويلاً متصلٌ بها... سائلط اللعاب عن طريق أفتها.

وخلال الزيارة التي تستمر أسبوعاً، تحول علاقة التضاد بين أعضاء العائلة ومكان المصحة إلى علاقة تشابه أساسي بين بشكل مترزايد، والعصابة المقتبسة (من هونتيل) في بداية المناجاة الداخلية والتي تغزل إننا «سواء أكنّا منفصلين أو متباعدين فنحن شيء واحد»، هذه العبارة تشير إلى العلاقة بين كاميكنا وزوجته من ناحية وإلى كل شخصيات الرواية من ناحية أخرى.

إن نقطة بداية الشخصيات المتعددة هي حالة من التباعد عن الرابطة العائلية من الحياة والمشاعر الأساسية. فقد انتقل الأب إلى أمريكا وهو في إسرائيل يشعر أنه يعيش «خارج الزمن» بسبب فرق التوقيت. كذلك فإن دينا - زوجة أسا الأرثوذكسية - تبقى عزراء ولديها حالة من الفرغ بسبب إقامة علاقة جنسية معه والشعور نفسه بنتاج أسا - ونرى الملكية الجنسية عند زفي على أنها حالة توقف التدفق في أنبوب الماء. فهو لا يستطيع خلق علاقات حقيقية فكل روابطه من النوع الذي يمكن حله. فمعظم الشخصيات تعيش حالة ما وراء الحياة. كيمي مثلاً زوج الابنة اللعامة - يكتب دائماً في رأسه كل الكتب التي ينوي أن ينشرها في يوم من الأيام عن «نجاحاته» في المحاماة. أما أسا فهو محاضر في التاريخ يدير ظهره للحاضر. وزوجته دينا تشفى دائماً بفكرة وتكتب دائماً قصة تحوى تفاصيل ما يحدث حولها. وتعميها عن التجربة الحية تكتب في عدة أماكن منها السورير تعويضاً عن ممارسة الجنس وكل كتاباتها مليئة بلغة استعارية مبهمة «كما لو كنت خائفاً أن تلصص الحزن» والجزء الأول من حديثها الداخلي مقتبس من قصيدة ليوينا والاس: «إن الخيال حماية للنظر الثابتة، كما أن النظر إلى الفن على أنه عمل حماية للحياة بأكملها». ويعتبر المنظر الذي يقوم فيه جاني بتغيير ملابس أخته الصغيرة المتسفة بمثابة ملخص كوميدى لهذه القيمة حيث نراه يعنى نفسه من الملابس ذات الرائحة السيئة: حيث يرتدى

مصطف مطر ويضع ثيابه من المصوف على رأسه ويرتدى قلنسوة جلدية ويغلى فيه بمبتدل ثم يبعد الكفولة مستخدماً أدوات تدبها عنه.

فالفرغ الذي تشعرها زيارة الأب تصبح رابطة مع مصاص الحياة الضربة. فالمائلة تولد من جديد. ورابطة الجنون بين كاميكنا وزوجته هي علاقة حب - كره فهي علاقة لا يمكن الحياة بدونها ولا بها. وأهم الألفاظ في القصة والتضاد الرئيسي فيها يظهر في كلمات: «الحرية» على عكس «الارتباط» ولكن كلمة «حر» أيضاً تعنى «منفصل» كل من «مرتبطه تعنى «ما صل». والمكان الوحيد الذي توجد فيه كلمتا «ارتباطه» و«حرية» وكلمتا «القانون» و«الفرغ» هو الجنون باعتبارها علاقة غير واعية بما يحيطها فهو رابطة تعتمد على عدم الإسماع بزماء الأمور وعلى القرب الأقصى من الحياة والانفصال عن الواقع. ويعتبر تصاعد الاتصال بالحياة هو الذي يقود إلى الموت. فالاختيار هنا بين الموت على قيد الحياة أو الحياة التي تقود إلى الكارثة. ولا ينبغي أن ننهش لأن المنجاة الداخلية المتوحشة التي تقوم بها المرأة المجنونة تحدث في ليلة النظام (ليلة سيدز).

وهناك العديد من التفاصيل اللغوية الهامة داخل القصة. فالأب المجهز اسمه يهودا وزوج ابنته اسمه إسمرائيل. والإشارة هناك إلى كلمة يهودى (يهودا) يعنى يهودى) على عكس إسمرائيل. فالرابطة بين اسم إسرائيل ودولة إسرائيل تزداد. «قد» حين يتضح أن الجميع يتناولونه باسم عائلته وليس اسمه أ.ي. إسمرائيلي واحد يكفى. لكن «إسمرائيلي» واحد «خارج الروا» هو أيضاً الضمير الذي يستخدمه من يمارسون إعادة تقسيم الدولة. فاسم إسمرائيلي الأجنبي هو «كيمي» والذي يعنى «الشرقي». واسم المعلق المجنون هو «موسى». كما أن اسم الطفل الذي ولد في أمريكا هو أيضاً «موسى».

والأشخاص يصنفون الأحداث دائماً بالألفاظ تصف الصراع القومى. فكلّمنا «عجود» و«فواصل» للثلاث تصلان معنى واحداً في

العبرية تستعملان كثيراً. فعالة الجنون بين الشخصيات العديدة في القصة وكذلك انهيار العائلة في حالة من فتح الحدود «فالحديد قد اختفت» لقد ذابت» وحرية الطلاق في عملية محو الحدود. والتخلي عن السكن هو عملية إغامة للمستعمرات.

فلا عجب أن ينظر كامينكا إلى خريطة إسرائيل بغير حدود فيما قبل، «ههنا، لماذا لم تعرف كيف تكون وطناً؟» هكذا يتساءل كامينكا مشيراً إلى زوجته. فهناك تماثيل بين الانفصال عن إسرائيل والانفصال عن زوجته.

وخلال مفاوضات الطلاق يتخيل زوج الابنة المصامي كحمى نفسه مراراً على أنه كيسنجر وهو يدور المباحثات بين إسرائيل والدول العربية، «كيسنجر يملك قبل الشروع في مهمة دقيقة» ، «كيسنجر يجلس على ضفاف النيل ويشرح اتفاقية انفصال القوات» ، «كيسنجر يكتب تقريراً للحكومة الإسرائيلية» إلخ.

فكثيراً ما تثرثر شخصيات الرواية في القضايا السياسية ولكن السياق دائماً يشير إلى التشابه مع القصة الشخصية لمطى سبيل المثال يقول الأب إن: «إسرائيل خرج عن طوره» كما يضيف صديق الابن المثلى محدثاً الصديقة معلقاً على السلام مع مصر: «لا تنسى أن هذا مجرد سلام جزئي وأن الناس لا تؤمن هذا بالسلام فهذه الدولة بعيدة إلى حد ما عن ثدراته إن هذا هو الشعور نفسه الذي ينتاب بخصوص علاقته مع زلي. وفي أحد مونولوجات الأب نراه يقول إنه بلد عنيد، لقد تخلى عن نصيبه في المنزل بهذه السهولة» . وحينما يكون الأب على وشك الرحيل معلقاً العائلة والزوجة المريضة ترى زوج ابنته يقول له: «بعد قليل ستعلق في الفضاء... تاركاً إيانا هنا وحيدتين مع بيجين» . وحينما تتدخل العائلة بالطلاق في أحد المطاعم بعد أن أخذت الأم البيت بكامله يأتي إليهم نادل عربي معتقداً أنهم مهتلون بعيد ميلاد. ويوضح له كمي أنه حفل طلاق ويضيف: «إن الجسد سيغادر الدولة له أنت سعيد» ويتسم الساقى ويقول: «ربما من أجلكم فأنتم سادة الأرض» . وللحظة تملك كامينكا

الرجبة في أن يفتح قميصه وأن يرى الساقى اللبنيات المتبقية من محاولة القتل.

اساء رجل التاريخ. لا يتناول الصراع في الشرق الأوسط ولكن موضوعات مسافراته تمت بصلة ما إلى الصراع. فهو يتناول التبرير الأخلاقي للإرهاب في القرن التاسع عشر بكثير من الاحترام والإعجاب بالإرهابيين الشبان (مقال كارل هاينس «القتل») وهو يمتنى كسر قانون الحتمية التاريخية وخلال زيارته للمصممة نراه يفكر في محاولات الأنجلو ساكسون في رومانيا للكفاح ضد القوانين التاريخية. فهم يبدون بشيء معقول . الرغبة في حماية أراضيهم الخصبة . ولكنهم وبالتالي يضعون أنفسهم في وهم عنيد عن إمكانية لي ذراع التاريخ. فهناك لحظ مائتا ألف منهم ولكنهم مقتنعون بأنهم يستطيعون السيطرة على ستة ملايين إفرقي في قلب القارة. فهم يؤمنون بأن لديهم مهمة. وبالتالي يحاولون تحويل قطعة الأرض الصغيرة التي يملكونها إلى أرض مقدسة ويفقدون الإيمان بالعالم الذي يدينهم وحينما يبدأ العالم في ثقل أرائهم المجنونة يكون الإرهاق قد أصابهم ويبدأون في تقديم التنازلات حتى يصلوا إلى أن يسيطر عليهم الدأ أهدانهم. إن التشابه بينهم وبين الأب واضح ، كذلك التشابه مع دولة إسرائيل.

ويعلق الأب على «تحريرات ابنه التاريخية قائلاً: لمن تقنعني بأن الحياة كلها إيديولوجيات فانا أبست دائماً عن القصة الشخصية. ويعد أن ينجح في سرقة الأوراق من زوجته يقول بسفيرة لنفسه: «هل للتاريخ مصاص يسوس؟ في الواقع إنه ليس كذلك يا بني. فالشخص يستطيع دائماً أن يتفاداه. ويبدو جلياً في الصفة التالية من الرواية أنه من المستحيل أن نستطيع تحاشي التاريخ.

إن رواية «طلاق متاخسه» ليست حكاية تمثيلية للصراع الإسرائيلي الفلسطيني الذي هو مجرد استعارة مبالغة تبدو في خلفية القصة الشخصية. إنه بالطبع استعارة مجازية تتطلب تعديلاً متبادلاً لكلاي الإطاري حتى يمكننا فهمها. وبالتالي فهي استعارة

ذات اتجاهين. هل الصراع القومي هو أيضاً نوع من الارتباط المجنون المزمع بالمعوية والتعمير، نوع من الارتباط الذي يستحيل الفرار منه - من طريق تقسيم الدولة - ولكنه أيضاً رباط لا يمكن الحياة معه؟ إن التشابه مع الصراع الفلسطيني الإسرائيلي هو تشابه تصنعه الشخصيات إرانياً في أجزاء من القصة ولكن هل الرواية نفسها تساند التشابه؟ إذا كان الأمر كذلك، فبدلاً من تقديم وجهتي نظر يمكن تبريرهما برغم عدم اتفاقهما، فإن البديلين الوجوديين هما إما التشويه أو الموت - فعلى جانب يوجد الصراع ويوجد الطلاق على الجانب الآخر. فعدم وجود بديل إيجابي هو إحدى سمات الأدب العبري الذي يتعامل مع الصراع.

ولأنه يساري نوعي، فإن **أ. ب. يوهو شواخ** يجزئ على أن يجازف بنشر هذه الأشياء في مقال. وفي الوقت نفسه نشر كتاباً سياسياً إبان ظهور الرواية بعنوان **من أجل الطبيعة**، ومن خلال الكتاب نرى أفكاراً - تتعامل مع المعوية التجريبية الإيجابية الخاصة بالدولة غير الطبيعية - تتصل إلى القارئ. فالصراع الفلسطيني الإسرائيلي ينتج علاقات عميقة مع الأرض والطبيعة. فيدونها سفوف إسرائيل في حالة من الذوم السلمي وستدمر طاقاتها القوية بالرغم من كل ذلك فإن مقال **أ. ب. يوهو شواخ** يفضل بشكل واضح حلاً عاقلاً. والرواية نفسها توضع الثمن الجاهل للجنون. ولكنها تفرض شيئاً آخر - إذا كان الأمر كذلك - وهو أن الحل الطبيعي ليس ممكناً.

- ٧ -

في هذه الرواية نرى أن هناك مشكلة فلسطينية إسرائيلية ولكنها تقتصر إلى الوجود الفلسطيني المادي. ولقد قضى الشاب **دافيد جروسمان** كاتب رواية **ابتناسمة الصلح** (١٩٨٣) وقتاً طويلاً على الضفة الغربية قبل كتابة الرواية. وروايته غنية بتفاصيل الحياة اليومية للمعوية في الضفة الغربية كما أن بها مجموعة من الشخصيات الفلسطينية والطوائف الفكرية بها أيضاً وصف

«تشرحي» مفصل لبيانات غير معروفة للقارئ الإسرائيلي وقد ذكرها باسمائها العربية. والنص مشبع بالعبارات العربية. فمناجيات حلمي الداخلية في الرواية وهو الشخصية الرئيسية على الجانب العربي لا تقل عدداً عن مونولوجات الشخصيات الإسرائيلية.

إن التشابهات في القصة تعميمها وتبينها أولاً وأخيراً شخصيات الرواية. فهم يكرسون معظم وقتهم في محاولة تفصيلية لتعريف أنفسهم من خلال التصادم مع الآخر ومن خلال الآخر وطريقة حياته من أجل الوصول إلى إجابة لسؤال محير داخلهم وعن أنفسهم. إن حلمي هو نقطة تواصل مامة في الرواية؛ فالتشابه الذي يبينه بين الشخصية الرئيسية وبين يازي الذي ابتلاه والذي قتل في خدمة منظمة التحرير الفلسطينية هو عامل رئيسي في دفع عجلة الأحداث. إن أدري يجري إليه لأنه - ولأسباب أخرى - يرى في حياة حلمي معادلاً لحالته الشخصية. إنه يستسلم لحلمي برفقته لأنه مأخوذ بشخصه.

إن الصراع نفسه ليس موضوع هذه الرواية التي تهتم بالأحرى بلجها أساليب تصرف بديلة داخل الصراع. هذه الأساليب يراها الكاتب على أنها معادلات أو معادلات سلبية لطرق الحياة الفردية لشخصياته المعقدة أو لاعتلاقتهم مع بعضهم البعض. فمفاهيم **«الحقيقة»** ضد **«الكذب»** و **«العدالة»** ضد **«الظلم»** تصبح مرة ثانية أساسية رئيسية (كما في أدب الضميريات) لأنها موضوعات حياة الشخصيات الرئيسية والقضية الفلسطينية بالرغم من كونها استعمارية لموضوع آخر، هي هنا موضوع فرعي معاد. فلا يمكن الفصل بين الحياة الشخصية وإشكاليات الضفة الغربية. فهناك حياة كلية فلسطينية إسرائيلية أساسية تعكس مجموعة واحدة من الحلول. فالمعادلات الشعرية المتبادلة بين الفلسطينيين والإسرائيليين في الرواية تغطي كل منهما تماماً. فما يظهر في أحد الجانبين على أنه استعارات وتشبيهات في حوارات الشخصيات هو

واقع على الجانب الآخر والمكس صحيح. فكل منهما هو بالتالي تحقيق واقعي للآخر.

وعلى عكس مونولوجات ا. ب. بيهووشواع التي تتبع أساساً أحداثاً خارجية، نرى الحوارات الدلغلية لشخصيات جروسيمان أساساً تطيلات للذات وللآخر. فما تعبر عنه هذه الحوارات يبدو حقيقياً من وجهة نظر الشخصيات أثناء المونولوج ولكنه يتغير في الحوار التالي لخالطومات التي يتلفاها القارئ تصبح متنازلة ومؤقتة.

ويمكن إعادة الأحداث الخارجية بكثير من الصعوبة والجهد، وحتى نهاية القصة لا يبدو ما يحدث في الواقع واضحاً. ففكرة أن عدداً من الشخصيات تشترك في حياة شبكة من الأكائيب - بما في ذلك الكتب على انضمام - أو شبكة من الخيالات، تزيد من الصعوبة. أن هذا هو أيضاً ما يوضح أهمية وأساسية للتكنيك القصصى الفوكنرى للرواية.

أدرى هو مساعد أحد صبية المحافظين العسكريين في الضفة الغربية، إنه شاب برىء - «مجنوب» كما يطلقون عليه - محاصر بين زوجته شوش وصديقه العميم كاتزمان الحاكم العسكرى شوش طيبة نفسية. وموردي ولد قامت بعلاجه واعتبر علاجها نجاحاً في حين كان في الواقع فشلاً نريماً. لقد فشلت في أن تجعل هذا الولد يكشف حقيقته اللاشعورية. لقد «أوهمت» طفلاً آخر وكذبت على نفسها وعلى رؤسائها. وفي قمة «النجاة» قام الولد بالانتحار. وشوش تقيم علاقة مع كاتزمان بدون علم أدرى ولكنها تكشف له «الحقيقة» قبل بداية أحداث الرواية بثلاثة أيام. وليس واضحاً للقارئ ما قالته لأدرى: ولكن من للظاهر أنها كذبت هذه المرة أيضاً وبمجت القصصين فقد أخبرته أنها مارست الجنس مع موردي وأن ذلك هو سبب انتحاره.

ونظراً يبدو مونولوجات شوش محاولات لتسجيل شرائط تحليل لحياتها. وفي النهاية يتضح أنها لم تكن تتحدث ولكنها فقط تفكر وأن الشرط لم يسجل أى شيء. إنها تحاول انتزاع طبقات من

الأكائيب طبقة تلو الأخرى في محاولة مستميتة لإيجاد نواة من الحقيقة في حياتها. حتى تجد «من» في حياتها يقول «أنا» دون أن ينطق بكلمة، إنها تكشف حياتها على أنها شبكة من الكلمات الخادعة التي تعمل ككتاف. إن أكائيبها هي الشيء الوحيد في حياتها الذي تملكه فعلاً.

إن كاتزمان هو أحد أطفال الهولوكوست. وخلال الحرب العالمية الثانية اختبأ في خندق مع والديه اللذين أصيبا بالجنون. ومنذ ذلك الوقت، أصبح رجلاً يشعر بالغيرة خائفاً من المشاعر، رجلاً يكره العالم ويرغب في تدمير كل ما حوله. إن حياته هي تجربة تهدف إلى تحقيق الافتراض بأن لا أحد يقول الحقيقة ولا أحد يطبق مبادئ العدل. لقد اختار أدرى مساعداً له في الضفة الغربية لتدمير براهته. فقط قبل نهاية الرواية يكتشف ويفهم أن «تجاربه» كانت تهدف إلى معرفة مدى الذي يستطيع الشخص أن يصل إليه، على أمل أن توفقه الحياة وفي الواقع فإن ما يحدث على ذلك هو الخوف من المشاعر الحقيقية. إن خوفه هو كل ما يملك.

إن أدرى المثالي المتجسس الذي يأتي إلى الضفة الغربية بحساب بصمة حينما يرى ما يحدث هناك.

وسبب تصرفاته يذهب إلى السجن وهناك يشعر أن كل من حوله - كما كان يراهم - هم مجرد خيالات. ولقد اختزعتهم جميعاً.

إنه لا يفهم الكتب ولا الخيانة. كما لا يفهم ما يحدث في الضفة الغربية. وهو بعد ذلك يقوم بالهروب من السجن في عربة كاتزمان ذاهباً إلى حلمي، إن هذه هي نقطة بداية القصة. وحلمي هو رجل عجوز نصف أعمى ونصف مجنون، يعيش في كهف. أنه شخصية مثيرة وغريبة بين الشخصيات العربية الأخرى في الأدب العبرى. وبالرغم من ذلك، يبدو من المستحيل تقادى الطرق التقليدية في وصف الآخر. ففي رواية جروسيمان أيضاً، حلمي العبرى قريب من الطبيعة، أخرس، مشغول بالخيالات وأحلام اليقظة، سلمى ومجنون.

وعلى عكس كلمات الإسرائيليين الخادعة والتي لها دبرية معينة، والتي لا تستطيع أن تلق عليها اقدام متعبة - ترى حلمى على أنه غياب الكلمات. فهو لم ينطق بكلمة حتى سن الخامسة عشرة وحتى الآن يستخدم الكلمات بتدرة. هو أيضاً يعيش فى عالم من الأكاذيب والروايات ويخلق الشخصيات بلا نهاية. وهو يقضى أيامه فى اختلاق أحداث لشخصيات قد يكون اختلقها هو. إنه يعيش بالقرب من قرية انشمال ولكنه يخلق قرية أخرى - بالتناصيل ذاتها والاسم ذاته فى خياله حيث كل شيء وفقاً لأمنيته. إن الآباء يأتون إليه ببنايتهم الحوامل ويصفون له المال حتى يتزوجهن. وهو يتظاهر بأنه يصدق أن الأطفال هم أطفاله ويمرور السنوات يصبح لديه اثنان وعشرون طفلاً غير شرعى. لقد تغلبت عنه الأمهات. والآباء ولم يبق له سوى الابن الأخير ليربيه وهو يارزى الذى يعامله معاملة «المجذوب» لقد حاول تشكيل هذه الشخصية بلا كلمات ، ولكن «العالم سرفه منه» لقد انضم يارزى للتخلف عقلياً إلى منظمة التحرير الفلسطينية حيث تدفئ على المحولات الأيديولوجية والشعارات. وفى رأى حلمى فإن الكره يحصل الانشغاف إلى حيوانات مجسدة وهو يطلق على المنظمة اسم «المنظمات الخطابية» وكما خلقت شوش موردي الخاص بها، خلق هو يارزى الخاص به. وبعد رحيل يارزى استمر فى مراسلة حلمى ليس بالكلمات ولكن بالنباتات التى كان يتركها له فى أماكن خفية. وعندما بدأ يارزى فى كتابة الخطابات بالكلمات عرف حلمى أنه فقده، أنه تفير من «أمرى» إلى «كائنات» وبالنسبة ليبارزى فإن حلمى يعلم أحلام بقطة فى فترة نحتاج فيها إلى القتال. ولكن حلمى يحارب بشكل مختلف وإن حربه أضعف من ريشة - ناستهت هي «العناد والصبر والضعف اللانهائي». «أن تستطيع هذه الأسلحة مصايرة العرب» - طن يهزم أى إنسان أرضى التى اخترعتها فى أحلامى، هكذا يريد.

وهروب آدمى إلى حلمى يهدف إلى أن يخبره أن يارزى قد قتل (وبالنسبة لحلمى فقد اعتبر يارزى «مفقوداً» منذ فترة من الزمن)

وايخبره عن شوش التى يحارب مصحوها، ويعرف منه كيف يستطيع مضاع الكذب نفسه. إن حلمى يرى آدمى على أنه ابنه غير الشرعى الأخير، نسخة من يارزى. إنه يريد العيولة دون أن يأخذ آدمى منه يارزى - إنه يود لو استطاع أن يخلطه فى عالمه الخلف، أن يعلمه كيف يظفر بخفة. وأن يلمس الأشياء دون أن يلمسها، أن يطرزه ويشكله دون أن يراه أحد حتى يصبح نموذجاً مشابهاً له. وحتى يحافظ عليه باعتباره مسألة للتفكير، يجب أن يقتله.

نسمع بعد ذلك أخباراً تقول إنه إذا لم تنسحب إسرائيل من الأرض المحتلة قبل الصباح سيقتل آدمى بالسلاح الذى سرفه حلمى من يارزى. وبالرغم من أن الفرصة متاحة لأدمى للفرار إلا أنه لا يفعل ذلك. أنه يرتد مستنداً إلى الجماع الذى يقول إنه خلط بواسطة بعض الفلسطينيين. وهذب كائزمان إلى الكهف من أجل تحريره حيث يقتله حلمى بالرغم من إمكانية نفاذ الموقف ويتم القبض على حلمى.

ومن أجل التعاون مع عالم حلمى، يجد آدمى أن عليه أن يكتب. وتجد أن على حلمى أن يتصرف بشكل إيجابى مثله مثل منظمة التحرير التى يكرهها. إن روايات حلمى كانت حتى هذه النقطة تختلف عن أكاذيب الآخرين. ففي الكذب، يعلم شخص واحد الحقيقة والآخر لا يعلمها: إنها عملية سيطرة على شخص آخر. أما القصص المبركة فهي شيء إيجابى، رحلة يقدم بها عدد من الناس سرباً بإرادتهم الكاملة إلى «عالم أفضل». ولكن تصرف حلمى الأخير يشبه أكاذيب الآخرين. ففي محاولة مستميتة للحفاظ على عالمه يصبح عليه أن يتصرف وفقاً لقانون العالم المضاد له.

والخاتمة هي أن كل خطوط الاستجابة - الشخصية والسياسية قد انهارت. إن الأكاذيب هي الأشياء الملموسة الوحيدة الباقية. وبالرغم من أن الكتاب الإسرائيليين يقتربون دائماً حلولاً شائعة على استقلال دولة فلسطين في مقالاتهم السياسية إلا أن أعمالهم الأدبية توحى بأنه ليس هناك حل ملموس.



احتل المواطن العربي الفلسطيني مكاناً رئيسياً في القصة العبرية التي كتبت في فلسطين مع بدء الهجرات الصهيونية إليها منذ مطلع هذا القرن وحتى يومنا هذا. وتختلف صورة هذا الفلسطيني من فترة لأخرى، حسب طبيعة وظروف كل فترة، ولكن تظل تلك الصورة محاطة بإطار عام يرى في هذا الفلسطيني العدو الذي يتصنر الصفوف في مسيرة النضال ضد التطلعات الصهيونية في المنطقة. بصورة الفلسطيني في القصة العبرية التي كتبت بعد قيام إسرائيل مع وجود ملامح أخرى فرعية تفصل كل مرحلة من مراحل ما يعرف «بالأدب العبري» في سنوات الدولة عن الأخرى. والحقيقة أن الأدب العبري الحديث يختلف عن غيره من الأدب الطمعية الأخرى من حيث ارتباطه وتأثره بأحداث سياسية متلاحقة وسريعة التطور والتغير مما جعله أدباً سياسياً منذ لحظة ظهوره، وتصنع هذا الدور الذي يفرض على الأدب العبري أن يؤديه مع انتهاء المؤتمر الصهيوني الأول الذي عقد في مدينة بازل في عام ١٨٩٧ حيث تقرر تجنيد الأدب العبري لخدمة أهداف الحركة الصهيونية في المنطقة العربية وفي العالم.

ومع بدء موجات الهجرة الصهيونية إلى فلسطين كان المواطن الفلسطيني يقف بالمرصاد لهؤلاء القادمين الجدد. وبغضل رفضه ومقاومته للمخططات الصهيونية ومحاولات إنشاء مستوطنات يهودية زراعية على أرض فلسطين تعاضدت بين اليهود ومشاعر عدم الأمن والأمان ومشاعر الغربة وعدم الاستقرار مما كان له أثره على تزايد أعداد اليهود الذين قرروا النزوح عن فلسطين والصودة إلى الدول التي جاؤا منها أو الرحيل إلى الأمريكتين^(١). ولذلك عبّر الأدب العبري الذي كتب في فلسطين قبل قيام الدولة عن الفجوة العميقة التي تفصل بين المصالح العربية الفلسطينية وبين المصالح الصهيونية. كما تناول، وبخاصة القصة والرواية، الصدامات المستمرة بين الطرفين والتأثيرات السلبية لذلك على اليهود في فلسطين^(٢). كما أدت المقاومة للفلسطينية لوجاهت الهجرة اليهودية

صورة الفلسطيني في القصة العبرية بعد الانتفاضة

دراسة ونماذج

إلى فلسطين إلى تعميق الشعور لدى المهاجرين الجدد بأنهم تركوا الجيتو اليهودي الكبير في أوروبا لينتقلوا إلى جيتو ضيق زاخر بالمشاكل في فلسطين. كما صور الأدب العبري في تلك الحقبة حياة العزلة التي تركوها في الخارج، هذا من حيث المضمون، أما من حيث الشكل فقد كانت القصة العبرية التي كتبت في فلسطين استمراراً للقصة العبرية التي كتبت في الخارج وذلك من حيث الشكل والبناء الأدبي^(٧). وربما الشيء الجديد الوحيد في تلك القصص هو حديث الكثير منها عن المواطن الفلسطيني الذي يتصدى بما أوتي من قوة للتواجد الصهيوني في بلاده لأنه ابن المكان الذي تعيش الأقلية اليهودية الوافدة في صدام مستمر معه، بل هو يمثل في تلك القصص بيئة ترفض الرخس لمحاولات اقتحام خارجية. وقد أجبر هذا الوضع بعض المفكرين اليهود في تلك الوقت على الاعتراف بأن الشعب الفلسطيني شعب موجود وحى ولأجاجة به إلى بحث جديد لأنه لم يمت أبداً ولم يتوقف عن الحياة لحظة واحدة وإذا لا يجب للتحرش بهذا الاسد، كما لا يجب أن نق في الرماء الذي يغطي الجمرة، فشرارة واحدة تكفى لإشعال حريق لا يمكن إخماده^(٨). ومن هنا لا تكاد توجد قصة عبرية كتبت قبل قيام إسرائيل لاتتحدث عن الصراع العبري الإسرائيلي وبين اليهودي الوافد إلى فلسطين.

«صورة الفلسطيني في القصة العبرية بعد قيام إسرائيل»

مع قيام إسرائيل حيث أصبح لليهود دولة خاصة بهم، لها مؤسساتها وأجهزتها المختلفة ولها جيش خاص بها، كان من الطبيعي أن تتغير نظرة الأدب العبري إلى الفلسطيني. فالفلسطينيون تبعثروا في أماكن عدة حيث استقرت الغالبية منهم خارج إسرائيل وظلت قلة منهم تعيش داخل إسرائيل حيث أطلق عليهم اسم «عرب إسرائيل» للفرقة بينهم وبين الفلسطينيين الذين يعيشون في أماكن أخرى في العالم العبري. وقد تعرض الفلسطينيون الذين بقوا في إسرائيل لإجراءات شتى استهدفت محو هويتهم وتحويلهم إلى مواطنين من الدرجة الثانية عليهم أن يكفوا بما توفره لهم مؤسسات الدولة من أماكن عمل معدومة ومصادر ش طبيعية وبدون أي

طمحات سياسية. ولذلك تجد أن القصة العبرية التي تتناول الفلسطيني في إسرائيل منذ قيام الدولة وحتى حرب ١٩٦٧ تظهر في صورة الإنسان الذي خلق جلدته الفلسطيني وانسلخ عن هويته وانشغل بأمور حياته وحياة أسرته وانقطعت روابطه بأشقائه في الخارج. أما الفلسطينيون خارج إسرائيل وبخاصة الذين يتواجدون في دول المواجهة فهم مغربين يتسللون بين العين والآخر إلى داخل إسرائيل للقيام بأعمال إرهابية والباقيون اكتفوا بالبحث عن مصادر الرزق في أوطان العالم العبري واستمر هذا الحال إلى أن اندلعت حرب ١٩٦٧ وانتهت باحتلال مائتي من أراضي فلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزة ليعود التواصل والاتصال بين جزئي الشعب الفلسطيني، فادى زوال هذا الحاجز إلى نشوء وضع جديد بات فيه الشعب الفلسطيني في أرض فلسطين التاريخية يفت وجهها لوجه أمام مؤسسات الدولة الإسرائيلية مما أدى إلى تاجع المجابهة التصاعمية المباشرة بين الفلسطينيين ومؤسسات الدولة وبخاصة الجيش وقوات الشرطة. وقد دفع هذا الوضع بمفكرين إسرائيليين إلى القول بأن الوضع بعد ١٩٦٧ أدى إلى ظهور نظام احتلال يقابله شعب فلسطيني أميدت الروابط والصلات بين قطاعاته المختلفة، شعب يجمعه المرفض القاطع لطروف الاحتلال^(٩). وهكذا فجرت نتائج حرب ١٩٦٧، رغم الانتصار الإسرائيلي الكبير وغير المتوقع، مخاوف عظيمة في قلوب قطاعات واسعة داخل المجتمع الإسرائيلي وبخاصة في دوائر المثقفين والمفكرين والأدباء. فقد أدرك هؤلاء أن الاستيلاء على باقي المناطق الفلسطينية في الضفة والقطاع حيث يعيش مئات الآلاف من الفلسطينيين أدى نسبة الإنجاب العالية جداً سيمخلق قنبلة ديموجرافية خطيرة تؤدي حتماً إلى تحويل إسرائيل إلى دولة ثنائية القومية وبالتالي ستفقد هويتها اليهودية. ولذا ظهر الفلسطيني بعد ١٩٦٧ في القصة العبرية في صورة العدو الذي لا يجب أن تخدعه مظاهره الخارجية فهو يمكن أن ينقض عليك في أي لحظة، ويساعد على ذلك تنامي حركة المقاومة الفلسطينية المسلحة داخل المناطق المحتلة وتطوّر أكثر من منظمة فلسطينية لها نشاطاتها العسكرية في المناطق المحتلة وفي الخارج أيضاً.

الانتفاضة وصورة الفلسطينيين في القصة العبرية

مع تفجر الانتفاضة الفلسطينية في أواخر ١٩٨٧ تآكدت النبوءات القائلة التي حذرت منها دوائر إسرائيلية بعد حرب ١٩٦٧ ووجدت إسرائيل نفسها تقوض حرياً من نوع جديد لم تعهده من قبل ولم يعهده الجيش الإسرائيلي، حرب يفرضها شباب وأطفال في المناطق المحتلة وتدور ليس على الحدود الخارجية بل بالقرب من المراكز السكانية الإسرائيلية الهامة ويصوره لايتلج في تمهاتها أحدث مالدئ إسرائيل من صواريخ وطائرات وأسلمة الفتك الأخرى. ومع فشل جميع محاولات إسرائيل في القضاء على الانتفاضة التي وصلت إلى داخل إسرائيل ذاتها، تمسك لدى العديد من المفكرين الإسرائيليين الاقتناع بأن وإسرائيل أصبحت تقف في مواجهة خطر الضياع الحقيقي وأنه من الخطأ تجاهل تلك الحقيقة، بل إن أشد العناصر تطرفاً داخل المؤسسة الإسرائيلية لا يمتكنها إطفاء ذلك عن أعين السكان لزمن طويل^(١). وإذا كان صاحب هذا الرأي يتحدث من الخطر المادي الذي بات يهدد الكيان الإسرائيلي من الداخل فإن آخرين تحدثوا عن الخطر المعنوي الأشد فشكاً مؤكدين على أن المجتمع الإسرائيلي دخل بعد الانتفاضة مرحلة من التضييق الروحي وأن الحياة تجري في إسرائيل بدون أي خطة واضحة وبدون أي مبرر للضميمة^(٢).

ويجى تناوُل القضية وصورة الفلسطينيين في القصة العبرية بعد الانتفاضة، مضمناً عرض ترجمة كاملة لقصتين عبريتين قصيرتين تتناول الأولى صورة الفلسطينيين في المناطق التي احتلت بعد ١٩٦٧ وتتحدث الأخرى عن الفلسطينيين الذين يعيش داخل إسرائيل منذ عام ١٩٤٨ وتحمل القصة الأولى عنوان «حسن الطيار» وهي من تأليف الأديب الإسرائيلي الشاب دورو جرين^(٣). التي نشرت ضمن مجموعته القصصية القصيرة التي تحمل عنوان: «أساطير الانتفاضة». وكما يظهر عنوان تلك المجموعة القصصية فإن الانتفاضة تحولت إلى أسطورة بل إن عنصر الأسطورة ذاته أصبح يلعب دوراً بارزاً في المبكة القصصية لتلك المجموعة.

وتتجلى عنصر الأسطورة في القصة العبرية المعاصرة هو أمر غير شائع في الأدب العبري وإن كان لها وجود في القصص العبرية التي كتبت في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر حيث كان من أبرز أدباء ذلك التيار الأديب الشهير ل. بييرتس. وعادت تلك الظاهرة إلى البروز من جديد ولفترة زمنية محدودة في الستينيات من هذا القرن ولأسباب لا مجال للحديث عنها الآن.

أما القصة القصيرة الثانية التي سنعرض لترجمة بالعربية لها فهي قصة «أكاذيب» للأديب الإسرائيلي الشاب يوحنا يوفيل^(٤). والقصة تتحدث عن الفلسطينيين داخل إسرائيل بل هي ربما تكون أول قصة تتحدث عن هذا القطاع من الشعب الفلسطيني الذين ترسخ حولهم اعتقاد خاطئ داخل إسرائيل من إنهم قد انسحقوا من جلدكم الفلسطيني وتقبلوا حقيقة أنه كتب عليهم أن يعيشوا للأبد كمواطنين من طبقة دنيا تكفل لهم الدولة الحد الأدنى من العيش. وتؤكد القصة على حقيقة أنه إذا كانت إسرائيل قد نجحت في استقطاب بعض الفلسطينيين داخل إسرائيل وحولتهم إلى أدوات لها فقد ظهر بعد الانتفاضة جيل من الشباب الفلسطيني يتعلم بالوعي القوي وإذا شرد التمسرة على أبائهم بل وترك الأسرة لينضم إلى صفوف المقاومة الفلسطينية خارج فلسطين. فجعل القصة شاب فلسطيني هرب إلى خارج فلسطين لينضم إلى المقاومة الفلسطينية وعاد إلى إسرائيل مرة أخرى ولكن في قارب يعمل بعض الفدائيين للقيام بعمليات فدائية ضد أهداف إسرائيلية. وبهذا يصدق على بطل تلك القصة ما قاله المفكر الإسرائيلي عزرا المورج^(٥). من أن الفلسطينيين الذين يعيشون داخل إسرائيل، أخذوا يتخللون بعد الانتفاضة عن وضعهم الهامشي في الخريطة الإسرائيلية ورفضوا أنفسهم على الوعي الإسرائيلي، وأن التغيير البارز في صورة العبري الإسرائيلي بدأ في الظهور بعد ١٩٦٧ ليصل إلى الذروة في الثمانينيات وبخاصة بعد تفجر الانتفاضة.

فالحرب أصبحت تدور بين مجموعتين سكانيين تتصارعان داخل بيت واحد.

ترجمة قصة حسن الطيار

عندما كانت أي طائرة تحلق في سماء القرية كان حسن يتشمس في مكانه منتظماً إليها لفترة طويلة. كان يتخيل نفسه مرتدياً لباس الطيارين وواضعا نظارة خاصة على عينيه ويقود طائرة ضخمة تتلطف به إلى دول بعيدة. كان يقف مستغرقاً في أحلامه هذه إلى أن يجيء رفاته من الصبية ويجذبونه للعب معهم.

عَلَّقَ حسن على جدار حجرته، ولفوق سريره، العديد من صور الطائرات التي كان قد اقتطعها من الصحف والمجلات التي يعثر عليها في الشوارع. وفي المساء وقبل أن يخلد إلى النوم كان يتطلع بعينيه إلى تلك الصور الملونة على الجدار. وبعد أن تظلم، أمه نور الحجرة متمنية له نوما هادئاً كانت صور الطائرات تتراعى له بعد أن يلقى عينيه. وعندما كان يستغرق في النوم كانت تلك الطائرات تسيطر على أحلامه. وفي الصباح وبعد أن يستيقظ من نومه كان يواصل التمدد على سريره يعينين مغمضتين ولفترة من الوقت حيث يعاود الاستغراق مرة وراء الأخرى في أحلامه الجوية تلك.

أشجار عديدة نبتت بين المنازل. وعندما كان الأطفال يلعبون لعبة «الاستعمارية» كان حسن يتسلق قمة إحدى الأشجار بسرعة ويختلئ هناك. وعندما كان يبيع وحيداً في قمة الشجرة كان ينسى الصبية الذين يلعبون في الشارع من أسفل، وبدلاً من أن ينظر إلى أسفل كان يتطلع ببصره إلى السحب مستغرقاً في أحلامه. وفي بعض الأحيان كان يستيقظ من تلك الأحلام بعد أن تكن الشمس قد غربت حيث يجد أن بقية الصبية قد تفرقوا عائدين إلى منازلهم. كان حسن يظل جالساً في هدوء في أعلى الشجرة إلى أن يصله صوت أمه داعياً إياه للعودة إلى منزله.

في أول صيف بجيء بعد الانتفاضة كان حسن أكثر من جلوسه فوق أغصان الشجرة بينما رفاقه يلعبون في الساحات أسفل الشجرة. كانت المدارس مغلقة حيث قضى حسن ورفاقه الأيام في اللعب في شوارعهم. كان الشباب الذين يكبرونه في العمر يتجهون إلى الشارع الرئيسي المؤدى إلى القرية لإلقاء الحجارة على الجنود الذين يمرقون في الطريق. وكان الجنود الفاضليون يطاردون هؤلاء الشباب بين الحين والآخر حيث يطلقون طلقاتهم في الجو. وعندما كان الجنود يقبضون على أحد الشباب كانوا ينهالون عليه بالضرب والمكدمات وأحياناً يطلقون منزل والديه ويطردون الأسرة من القرية.

ذات يوم وبينما حسن ورفاقه يلعبون كماذبتهم في الشارع سُمعت عن بُعد أصوات طلقات نارية يطلقها الجنود وحيث سارع الصبية يتجهون بين المنازل. ولكن حسن الذي كان يبيع في تلك اللحظة فوق أحد الأغصان العالية لشجرة الجوز الضخمة التي ترتعرت في فناء منزل والديه، لم يلحظ الاضطرابات التي تحدث أسفلهُ وواصل التطلع ببصره إلى أعلى، إلى السماء الواسعة مستغرقاً في خيالاته الطيبة. مضت لحظات معدودات ثم ظهر الجنود في الشارع وهم يطاردون عدداً من الشباب ويطلقون النار في الهواء. وعندما دخل الجنود إلى الشارع انخفضت الصبية بين المنازل بينما استمر الجنود الذين وقفوا تحت شجرة الجوز في إطلاق النار في الجو لفترة من الوقت بعد أن أصابهم اليأس.

فجأة سمع الجنود صوت ارتطام جسم على السور الحجري المنخفض وعندما هبوا مسرعين لرؤية مايجدها شاهدوا حسن غارقاً في دمه تحت الشجرة. بدأ الجنود لبرهة أن هذا الصبي الصغير سقط عليهم من السماء وأخذوا ينظرون إلى فوهات بنادقهم غير مصدقين ماحدث وساروا لين استيعاب ماحدث.

بعد دقيقة أو دقيقتين أفاق الجنود بعد أن فهموا أن إحدى الطلقات أصابت كما يبدو هذا الطفل الذي كان يبيع فوق الشجرة وأرادوا معرفة مدى إصابته ولكن قبل أن يصلوا إلى الصبي شاهدوه الجنود للشدهون وهو يرفع يديه الصغيرتين إلى أعلى إلى أن بدا رويداً رويداً يخلق في الهواء كما لو كان غصنواً كبيراً يصعد ببطء إلى السماء.

لم يصدق الجنود ماشاهدوه أخذوا يتبادلون النظر فيما بينهم كما لو أنهم يحاولون فك غموض هذا اللغز. في تلك الأثناء أخذ الصبي يحلق فوقهم في بوانتر خفيفة ملطخاً إياهم بقطرات دقيقة من الدم الذي كان يساقب من جسمه طيلة الوقت. بعد ذلك ارتفع إلى أعلى وغاص في الأفق البعيد بينما الجنود يتابعونه بأنظارهم.

عندما عاد الجنود إلى صوابهم بدأوا يتحدثون بعضهم إلى بعض بانفعال عظيم وحيث يتقاطع كل منهم حديث الآخر. بعد أن عادوا إلى دونهم وأدركوا أنهم ليسوا أمام مسرحية وهمية نظروا أيراً إلى أين اختفى هذا الصبي الطائر. وقد قانتهم قطرات الدم الصغيرة، التي تركت علامات على الطريق، إلى خارج القرية ثم اختفت بين الأشجار التي تنمو فوق المرتفعات المحيطة بالقرية. وعندها عاد الجنود وتذكروا ما حدث لقادتهم حرك هؤلاء رؤسهم، ثم سرت القصة بسرعة بين الجنود مثل التكاثر التي تعودوا إطلاقها على التصرفات الغريبة التي يقوم بها السكان المحليين.

وبعد أيام قليلة توقفت الجنود عن الحديث عن هذا الصبي الطائر. وترددت من أماكن عديدة قصص بثت الخوف في قلوب الكثير من الجنود. فبين الحين والآخر وعندها كان الجود في اللجن والقرى يطاردون الشباب الذين يتحدثونهم كان هذا الصبي الطائر يطل عليهم من السماء محدثاً حالة من الرعب بينهم. كما كان الشباب يتسمرون في أماكنهم. وانتشرت شائعات تتحدث عن حسن الطائر الذي يحرص الشباب الطائر ويبحث نار الانتفاضة في أرجاء البلاد.

ولكن والذي حسن رفضاً أن يكون ابنهما بطلاً طائراً. لقد أعلنوا الحداد على ابنهما أيام عديدة ورفضوا تصديق الشائعات الغريبة عن ابنهما الذي يطير محلقاً بين القرى تاركاً وراءه قطرات من الدم. كانوا واثقين من أن الجنود هم الذين أخذوا جثة ابنهما لمنع حدوث اضطرابات ذهب الوالدان إلى الضباط وتوسلاً إليهم لكي يتسلموا جثة ابنهما. وبعد أن بات كل طلباتهم بالفشل ذهبوا بصحبة جميع أفراد الأسرة إلى المقبرة حيث حفرها قوماً للابن وقالوا: إذا لم تكن جثة الابن معنا فيمكن على الأقل أن ندفن روحه هنا لكي تستمر ذكراه بيننا.

بعد أن انتهوا من حفر حفرة في الأرض وبينما جميع الأقارب والكثير من رجال القرية يترقبون الدموغ على الصبي الذي كان يعلم بأن يكون طياراً سُمع صوت في السماء حيث رفع الجميع أبصارهم إلى أعلى شوهدت في البداية قطرات دم صغيرة فقط وهي تسقط من السماء على القبر الصغير. وبعد ذلك تسالت بيده جثة الشاب الصغير إلى داخل القبر بينما كان وجهه يبدو هادئاً ولا حياة فيه.

قام والد الصبي المتكولين بتغطية القبر بالأقارب دون أن ينطق بكلمة واحدة. بعد ذلك من أبناء القرية وأفراد الأسرة بالقرب من القبر حيث أخذ كل منهم يلقي عليه بضعة من التراب قبل أن يعودوا إلى بيوتهم.

ترجمة قصة

أكاذيب

... أقلتني السيارة المتندرة (نصف نقل) إلى شارع الاستقلال. كنت مسروراً جداً لأنني وجدت مائدة شاغرة في كافيتيريا عيده التي تقع في ميدان باريس. ففي الأيام التي يكون الجو فيها صافياً في الصباح في أواخر فصل الشتاء يكون هذا المكان هو الوحيد في قاعة المطعم الذي تسله أشعة الشمس. وإذا جلس شخص ما في وضع جيد فيمكن أن يسخن ظهوه بأشعة الشمس. وفي الوقت نفسه يمكنه التطلع إلى الميدان. وعند تمام الساعة العاشرة صباحاً ينتهي العمل في سوق العمال ولكن عمال جنين الذين لم يحصلوا بعد على عمل يجلسون على السور فهم يعرفون أنهم لم يعرضوا مصاريف السفر. وفي مدخل شركة الحراسة يرى رجال نوا أجسام قوية وهم يدخلون لتلقى تدريبات على إطلاق النار من المسدسات. منذ انتقلنا إلى تل أبيب أنعم إلى حيفا فقط وأنا في طريقني لقضاء فترة الاستدعاء في قوات الاحتياط. وعند عودتي أحاول دائماً الإسراع بالعودة

إلى المنزل. ولكن في الأجازات غير الموقعة أسمح لنفسى بقضاء بعض الوقت في حيفا لأرفه قليلاً عن نفسى. كنت متعباً بسبب المناوبة وربما أيضاً بسبب الكبح الذى نصياه في الأسبوع الماضى.

قبل أن أتكلم التبادل شاهدت عاطف وهو يدخل إلى القاعة. يعمل عاطف الآن عضو هيئة تدريس في الجامعة. قبل سنوات عشنا سوياً في شقة ثلاث حجرات في القدس مع شريك ثالث «ميشيل» الذى عاد إلى فرنسا. لأحضر عاطف إلى المدينة الآن إلا عندما ترسله الجريدة التى يعمل فيها لإعداد تحقيق مصحى عن اجتماع ما أوعى مظاهرات حدثت. وفى أثناء دخوله طلب عاطف مايريد لكى يوفر على نفسه مضايقة النادل له. وأشار لى بيده لدعوته بصوت مرتفع بعض الشيء وقلت «لثاني مرة يتكرر نفس الشيء».

حافظ عاطف على جديته وتقدم نحو مائتى ومائتى: «هل مازلت ترتدى اللباس العسكرى؟».

لم يكن يتنسم ولكنه تخلى كالعادة عن اللثام بل وتخلى عن المصافحة باليد.

عندما كنا نظن سوياً كان يتدلع بيننا جدالٌ حاد حول الملامات. فقد كان عاطف معارضاً عنيداً لكل سلوك ينم عن النفاق مثل القول: كيف حالكم؟ أو مثل التصافح باليد ولكن هذا لم يمنعه من التمسك بالسلوك المذهب بصورة عامة بل والحرص على مجموعة من التصرفات الأخلاقية والى تتسم بالضميرومية الشديدة. لاحظت أنه ليس على مايرام. فعندما يكون سعيداً يقدم دائماً بك زوازين من أزوار قميصه. كنا نضحك من ذلك ونقول له: عندما تزداد سعادتك تفتح زوازين آخرين. أما الآن فإن قميصه «مزور» حتى النهاية وكذلك «الجاكيت». لم يظهر على وجهه أى شيء مختلف، ولكننى أنظر

دائماً إلى أزواره.

بادرنى بالسؤال: هل أنت على مايرام أم ؟ لم أدر... هل أجيب على سؤاله بجدية ولكنى ابتسمت له. فقال: لست على مايرام

... فجاءه غير من موضوع الحديث وقال: - عندما اجتزت الخليج (خليج حيفا) رايت جبال الجليل وأظن أنتى رايت أيضاً جزءاً من جبل الشيخ.

قلت متسائلاً: أتقول جبل الشيخ؟

استمر الصمت بيننا للحظة ثم قال:

«دعك من هذا ... دعك من هذا...» إن من غير الممكن الحديث عن الجليل.

حركت كفة يدي لاستيضاح الأمر.

قال لى: ماذا عن حسن؟

هنا تذكرت حسن منذ الفترة التى جاء للسكن معنا، - أى مع عاطف فى القدس - فقد وقع ذات مرة فى وروطة ولكن والده استطاع إخراجه من السجن وتمهد بإبعاده عن القرية.

على أية حال كانت هذه قصته وكذلك كانت قصة عاطف فقد جاء إلى القدس أو أرسل إليها وعاش معنا فى الشقة لفترة من الوقت. لم أتعرف عليه جيداً. فقد كان يعرف العبرية قليلاً وكان يختلف عن عاطف بالقدر الذى يمكن أن يختلف به شقيقان أحدهما عن الآخر. كان عاطف يهتم بنظافته وكان حسن الالهوام بشكل مبالغ فيه وكان كيمس دائماً.

كان حسن يرتدى ملابس جديدة ولكنها كانت قفرة. أتذكره دائماً بالخدوش والجروح التى التهمت. لم يكن ينظر إلى عيني ولكنه سمح لى مرة واحدة بأن أطلع إلى عيني، عندئذ شعرت أننى أنظر إلى عيني عاطف. وبعد عدة شهور ترك حسن القدس. اعتقدت أنه عاد إلى القرية. وفى نهاية

تلك السنة تركنا جميعاً تلك الشقة المشتركة وترك عاطف مجموعتنا السياسية، وسافر ميشيل إلى فرنسا . منذ ذلك الحين نلتقي بطريق الصدفة فقط

قال عاطف: كل هذا بسبب حسن.

قلت: هل تورط في شيء؟

قال عاطف: متورط ... هذه ليست الكلمة المناسبة ثم حلق بنظرة داخل كوب القهوة وقال: الآن أنا في طريقى إلى القرية.

قلت له: أعتقد أنك قطعت صلاتك بهم ... قال: وأنا اعتقدت ذلك أيضاً . ثم مرت فترة من الصمت الطويل وبعدما أخرج عاطف مندبلاً ورقياً وجعل به أنه نون أن يلتفت إلى وقال: الآن أنا الوحيد الذى يمكننى أن أتكلم معه وأبى هو الوحيد الذى يمكنه أن يرتب لى أمر رؤيته.

قلت له: ماذا حدث؟

قال: لاشئ. لقد ذكر البعض أن ما حدث كان مجرد دهريشة مرة، وفيما عدا ذلك فإنه يرتب لكل شئ على ما يرام.

عندما تكون أزوار قميص عاطف مغلقة فإنه يكون لطيفاً وتتماطم لديه روح الدعابة.

قلت: ماذا حدث؟

قال: أليك بعض الوقت؟

قلت: كل وقت العالم من أجل عينيك!

قال: كف عن الضخول في منافسة مع فريد ... (الأطرش) وتحدث معى.

وفجأة استشاط غضباً وانزوى صامتاً . حركت يدي حركة شديدة وقلت: أنا في إجازة حتى الثانية عشرة من ظهر الغد، وفيما عدا ذلك فانا طوع بئناك.

قال: حسن .. ينبغي أن تسمعنى.

قلت: هنا؟

قال: هنا، هناك ... إن كل العالم «أرلجوز».

ثم غير عاطف فجأة من نبرة صوته وأيتسم قاتلاً:

هل أبداً من البداية؟

قلت: الأفضل أن تبدأ من المنتصف ويمكنك أيضاً أن تبدأ من النهاية إذا أردت

لقد كالف عاطف من أجل الامتناع عن التدخين، على نحو ما حاول ذلك قبل ثلاث سنوات.

قال ذلك ثم تحمس جيب قميصه ونظر إلى السجائر المرحوجة في واجهة الكافيتيريا الزجاجية بجوار الخزينة ولكنه سيطر على نفسه وبدلاً من السيارة ارتشف من فنجان القهوة وكشّر عن جبينه وقال: -

أتدري لماذا لا أتبادل الحديث مع؟

قلت: هل لا تبادل أباك الحديث؟

حرك عاطف رأسه وقال: إن لم يكن هو فمن تنتن لا أتبادل الحديث معه.

قلت هل تقول إنه

قال عاطف بمرّة نفس زائفة: «لا تفعل» إنه دُثِبَ (عميل) ... إنه متعاون ولكنه ليس مجرد عميل. إنه رجلهم منذ سنوات طويلة.

قلت له: أعرف ذلك.

صمت عاطف ثم تنهد وقال: دليست هذه كل الحكاية... لي إخوة كبار من الزوجة الأولى.

قلت: لا أعرف في أي مجال يعملون.

قال: أحدهم يعمل وكيل تأمينات في شركة تأمين. واثنان يعملان في مجال المقاولات ويتوفر لهما سبل العيش. أبي اهتم بهم وهم الآن على مايرام وكما ينبغي. سألته وكانني طبيب: «ملكك حالف عليهم قليلاً؟»

لم يكن عاطف يستطيع دائماً سداد أجرة الشقة وكذا تعاونه في ذلك.

قال: اتقول «حاقده». وأضاف: «إنهم يعيشون الحياة التي وفرها (الأب) لهم وهم مستعدون لذلك وينوؤا بيوتاً ولديهم المال الرجال يضررون زوجاتهم وأولادهم ويخرجون جماعات للتنزه في حيفا حيث ينفقون جزءاً من أموالهم على عاهرات المدينة السطلي حيث تراكب سفن الأسطول السادس. أما حسن وأنا فنحن من أم ثانية. أمنا كانت تعمل في التدريس قبل أن تقترن به. هي أول فتاة خرجت من القرية لكي تتعلم خارجها. إن الجهل يسيطر على قريتنا التي لا تشبه كفار ياسيفه وبالطبع هي غير حيفا. لقد درست أمي في دار المعلمات في حيفا وساعدها أبواها على ذلك. وعندما التحقت أنا بالمدرسة

في الصف الأول أعدت لي مكتباً وكراسات واشترت لي كل الكتب قبل شهرين من الدراسة. لم تكن صبيوة بفرجة كبيرة ملابس كانت دائماً مكوية ونظيفة ومزودة».

نظرت إلى عاطف ضاحكاً. لقد فتح أحد الأزار واعطى وجهه بعض الضحك ثم قال: «كان الصبية يضحكون على كثيراً وبخاصة بسبب ملابسهم ولكنني تعودت الذهاب كل صباح إلى المدرسة بملابس مكوية.

في هذه الأثناء. وقع شجار خارج الكافيتريا بين اثنين من سائقي سيارات الأجرة حيث نظروا إليهما عبر النافذة كان أحدهما يصيح في وجه الآخر وكان من الممكن أن تتوقع عدم حدوث لكلمات متبادلة بينهما.

فجأة نظر عاطف نحوي وقال: لا أعرف لماذا تزوجت أمي ولا أعرف كيف بدا ذلك ولكن اعتقد أنني أعرف كيف انتهت ذلك. أعرف أيضاً كيف حانت نهاية أمي. تقريباً لم يكن يضررها. عندنا الجميع يضررون زوجاتهم. عامل البناء يضرب على الحديد. من يعمل في المدرسة يضرب بيده على المقعد. والطلبة في المدارس يتكلمون عن ذلك بدون انفعال انه لم يكن يضررها تقريباً. كان دائماً هادئ الطباع. لم يضرني إلا مرة واحدة وسألتني ذلك فيما بعد.

ثم نظر إلى متسائلاً: اضربك أبوك؟

قلت له: كلا وكل ما أتذكره انه كان يقدم النصيح لي. قال: يقدم النصيح. حسن.

قلت: اعتقد ان هذا ما يجب القيام به مع الصغار يجب أن نشرح لهم الأمور وأن نقدم لهم النصائح. وعندما سيصبح لي أبناء سأفعل مثله. في القدس لم نتكلم قط عن تعليم الإبناء والأنا الفكر أنا وعاطف في أشياء جديدة. لقد ولد حسن عندما كنت في الصف الأول. وعندما كنت طفلاً

رضيعاً أطلقوا عليه اسم «صاحب العيون الذهبية». كان كل من ينظر إليه يصاب بالذهول. وكانت أمي تطلب مني أن أصبح معي إلى القرية للعب هناك. كان جميع الأطفال يحبه ويشترون له الحلوى من البقالة. كانت فترة طفولته أجمل فترات حياتي. كل ما أتذكره هو الضوء والخضرة. بعد ذلك توفيت أمي.

هذا يعني أنها لم تمت فجأة. فقد أخذت في الذبول رويداً رويداً.

أعرف بالضبط منذ متى بدأ يحدث. اعتقد أن الأمور بدأت على هذه الصورة:

«اقتربت أمي من أبي وأخبرته أنها تريد أن تواصل دراستها. لم يكن أبي يتحدث بصوت مرتفع. اقترب منها في هدوء وبوجه متجهم وأطعها على وجهها مما جعل الدم يتساب من فمها. صدمتني أن هذه ليست اللطمة التي قتلتها. إنني أعرف ذلك. أنا الذي تلقيت تلك اللطمة.

أعطب ذلك فترة من الصمت.

مقريتنا كما تعرف تقع داخل حدائق الزيتون بالقرب من الجبل. ومن منزلنا نرى البحر.

استمر عاطف في الحديث وفجأة لم أسمع له صوتاً. رايت البحر مرة أخرى من خلال المصخرة المرتفعة التي تُصب الكمين عندها. هدأت الأمواج وهو ما يحدث دائماً بعد توقف الرياح. في الواقع لم يكن الطقس بارداً بدرجة كبيرة. ولكن عندما تتحرك قليلاً نحس ببرودة الملابس التي نرتديها

قبل ذلك وخلال تناولنا وجبة العشاء قاموا باستدعاء الكتيبة التي كانت في حالة تأهب منعوا الأفراد من الاتصال بمنازلتهم تليفونياً. مركبات عسكرية وضباط مشهودي الأعصاب أتوا من كل صوب. وقيل الانطلاق لتنفيذ العملية علقوا خريطة في صالة الطعام. وجاء شخص وشرح الصورة المحتملة لرسم الزئبق.

أخذ هذا الشخص يتحدث بأسلوب يختلف عما اعتاده الرجال وقال: «هناك قدر من المعلومات الواردة. تكلم بلهجة غريبة عما اعتادوا سماعه، وخلال ذهابنا إلى الشاطئ قال شخص ما: «إذا كانت الأمور بسيطة فينبغي انتظار الأمور الصعبة. لسنا نحن الذين سننصب الكمين بل أحضرونا فقط للتأمين أما الصيد ذاته فتركوه لوحدة مختارة». رأينا أفراد هذه الوحدة وهم يتوافدون بسيارات جيب جديدة. إنهم صفار السن وعلى وجوههم ملاحح الوحشية والصليبية. كانوا هادئين تماماً. تمركزوا حول الصخور التي تطل على الشاطئ. أخذوا أماناتهم في صمت وابتسموا. لم نسمع أي شيء. مازال الطلام يخيم على المكان. لم أعد أرى أي شيء. وقفت بين مجموعة من الأشجار الصغيرة بجوار مصنع التغليف. بعد نزول الجنود للكمين بفترة قصيرة جاءت سيارة مدنية حيث نزل منها شخصان تخفيا عمر الشباب. كان في الإمكان رؤية شخص آخر وهو يجلس في المقعد الخلفي للسيارة. وبعد أن تبادل الرجلان بعض العبارات مع عوفر قائد السيارة عادا إلى السيارة حيث جلسا في المقعد الأمامي. أصيبت بالاستغراب لأنهم هنا في الشمال لا يرون لحظة تفتح زهرة الربيع». كم هو جميل في شئ أبين أن تنتظر إلى تلك الزهور وهي تتفتح فجأة قبل أن يحل المساء. إنه لشئ طيب أن يظن المرء أن تلك الزهرة أحضرت من بلد آخر وتقلعت هنا في البلاد. ولكن ربما ليس هذا هو موسم تفتح زهرة الربيع». كما أن الشجرة التي رابطنا بجوارها لم تتفتح أوراقها بعد. يمكنك أن تشم رائحة تفتح الزهور في الجنوب أما هنا فإن كل شئ يتأخر عن موعده. بدأت أسمع من جديد كلام عاطف.

بعد هذه اللطمة سقطت أمي طريحة الفراش. درجة حرارتها كانت عالية للغاية. أحضروا لها طبيباً من دنهارياء حيث شفيحت بعد فترة من الوقت. أصبحت شاحبة اللون وتحمية وكانت ترتجف كثيراً في الليل كنت أسمعها وهي تبكي. رويداً رويداً عاودها المرض من جديد. وعندما ماتت كان حسن في الرابعة من عمره. ثم أخذ عاطف يريد عبارات: ليس مهما ... ليس مهما.

قلت له بهود: عاطف.

صمت برهة ونظر إلى وكّته قد استيقظ على التمر من إغفائه خلال نوبة حراسته وقال:

«تصور ... لقد عرف (حسن) بالأمر. وفهمت أنا وأمي حقيقة ما يحدث له.

ما الذي عرفه ومع من؟»

مع أبي حسن لم يستعرب الأمور تماماً . لقد شعر بشئ ما ولكنه لم يعرف كيف يعبر عن ذلك. لماذا؟.

لقد ضربي أبي مرة واحدة. إنني لا أتذكر تلك المرة وكل ما أتذكره هي ملامح وجهه قبل أن يضربني. كانت ملامح وجهه تتسم بالفتور والنقوسة هذه إلى جانب تلك. تطلعت إلى ملامح وجهه التي لم تعكس أي شئ طيب. إنني واثق من أن أُمي نظرت إلى وجهه مرة واحدة. أما إخوتي الكبار فلديهم الخير ممزوج بالشر. أردت أن أظهر نفسي وأن أعيش حياة طاهرة. عندما كنت طفلاً.... (بدأ عاطف يبدو مشتبك الأفكار ومرتبكاً). قبل ذلك لم أره قط على هذه الصورة حيث ينتقل من موضوع لآخر وقال: لم يكن الصبية يشايقونني فقط بسبب ملابسهم المهندمة بل كانوا يقولون لي: أبوك كذا وكذا ... كنت أغضب غضباً عظيماً ولم أصدق مايقولون وعندما جئت إلى القدس نظرت إلى الأمور نظرة مباينة ولكن بعد أن حدث الدماع

- الدمار؟.

لقد خرجت إحدى المظاهرات وأطلق رجال الشرطة النار على أحد المتظاهرين وأردته قتيلاً، كان اسم هذا الشخص هو المغربي».

- ما زلت أتذكر أن الصحف كتبت عن ذلك.

- هل أنت متأكد من ذلك، هل تعتقد أننا نعيش في سوريا.

ضجكتنا سويًا ضحكاً يتسم بالمرارة.

كان أبي يبدو دائماً في حالة من اللامبالاة ولم يكن يتفعل من أي شئ. كان يستخيف الجميع ويستقبلهم بعبارة: أهلاً وسهلاً. كان هؤلاء رجال شرطة. كانوا من الشيوعيين، من رجالات الضفة ومن لبنان. كانوا يجيئون إليّ في زيارات صيفية. كان هادئاً دائماً. ونحن كانت نتدلع اضطرابات في القرية كنت أراه وهو يلف وهو يشجع ويتحدث مع رجال الشرطة في ذات الوقت الذي يكون أحد الشباب قد قتل. دارت في مخيلتي أمور عدة: سخرية الصبية مني، أمي التي كانت تحتملني إلى أن فارقت الحياة وأصدقاء أبي ليسوا أصدقاء ولامح وجهه قبل أن يضربني والكذب الذي نمر حياة الأشقاء. أدركت فجأة كيف ماتت وكيف لم تقف على العيش داخل هسذا الوضع لم أعد إلى البيت حيث غادرته وهجرته نهائياً.

عاد عاطف إلى صمته، فحركت ذراعي إلى أن أفاق من الأفكار التي غرق فيها وابتسم ابتسامة حزينة وقال:

«الآن فهمت بالضبط لماذا لم يتكلم حسن. فهمت مالدية. إنه لا يستطيع التخلص من «الشر» الذي جاءه من أبيه.

أحد أطفال الفصل الدراسي قال له: أبوك ذنب (أي عميل للسلطات) فانتقض عليه حسن وتهش لحمه بأسنانه دون أن يتكلم. وعندما خلصوا الطفل من يدى حسن نظره إلى الطبيب وبعد ذلك انفجر حسن في البكاء وكان يردد عبارة: أنا ... أنا .. ولم ينطق بكلمة غيرها ظل حسن صامتا تماماً لعدة أيام. استدعوني من القدس. رفض حسن أن يتكلم معي مطلقاً. فقط جلسنا ويكينا. كان يكازيه مثل تعيب الحيوان. بكى، وبكى وبعد ذلك كان في مقدوره أن يتكلم، لم ينطق بأي شئ خاص به ولكن عادوته القنطرة على الكلام. بدأ أبي في علاجه. أحضر له أنواع الطعام التي يحبها.

اشترى له نراجيه سياق وتليفزيوناً ملوناً لم يكن لأحد غيره مثله. وعندما غادرت المنزل لم اسمع كلمة واحدة من والدى طوال السنوات التي قضيتها فى المنزل فقط كان أبى يعرول وراء حسن كالجئون. وحسن، من جانبه، لم يباليه كلمة واحد. كان أبى يلاحقه فى المنزل ويطلب منه أن يطلب مايريد. كان حسن يأتى إلى المنزل، يأكل، ينام ولا يتبادل الحديث مع أبى. ذهب أبى إلى الأطباء كما لجا إلى حاضنات بيسان (بيت شان) بفرض علاجه كان حسن ينظر إلى والده وكأنه غير موجود. لم يكن أبى يصرخ أو يشكو. استمر أبى فى ملاحقته طوال الوقت. لم يره أحد على هذه الصورة. كان أبى رئيساً للمجلس القروى. يقولون أنه عندما كان شاباً قام بتنظيم عملية استسلام قريتنا فور انسحاب رجال جيش الإنقاذ منها وبسبب ذلك لم يطردونا. من يريد قضاء أى مصلحة كان يجهى إلى أبى. كان أبى يساعد الكثير من الناس. الشئ الذى يكاد يفتلنى هو أنه لم يكن يخاف من أحد. لقد حاولوا تصفيته فى القرية عدة مرات. وقد عانى إخوتى، بما فى ذلك أولئك الذين هم من لوزجة الأولى، الشئ الكثير بسبب وشايته.

لم يكن يخاف مطلقاً وكان يخرج فى الليل وينهب إلى أماكن لا أعرفها. إنه ليس بالانسان الأحمق. هناك من ينظرون إلى العمل مع اليهود على أساس أنه مدعاة للشرف والكرامة.

قال عاطف فجأة: أنا لا أقصدك... وأضاف:

ولكن هكذا يقولون لدينا فى القرية.

وفى العام نفسه نظمت مظاهرات فى كل القرى بسبب الأراضى وكان حسن يخرج من مظاهرة لبشترك فى أخرى. وفى كل مرة كان أبى يتوسل إليه ألا يذهب ويحاول إفهامه بإمكانية تحقيق أى شئ يهدوه شارحاً مايمكن أن يلحق به من أذى فكان حسن يغادر المنزل قبل أن ينتهى أبى من كلامه. استمر الوضع هكذا. وفى الصيف جاءت عمتى كالعامة حيث كانت تبنى كل عام من مخيم شاتيلاً فى لبنان، القريب من بيروت، لزيارتنا. كان زوجها زعيماً بارزاً فى الجبهة الشعبية. كانت تبنى إلى هنا لقضاء اجازته الصيف. هل تفهمين؟.

قلت له: أفهمك واعتقدت أنتى أفهم.

وعندما كانت العمه فى زيارتنا جلس أخى وأخذ يصغى لكلامها. لم تذكر العمه أية أشياء مثيرة. كانت تجلس مع الأبناء فى المنزل وتتظاهر بأنها لا ترى، لا تسمع ولا تفهم شيئاً.

قال: ألم تذهب إلى قريتنا قط؟.

كذلك... قلت له. فى إحدى المرات دعيناها لزيارة أخرى فى القرية ولكنها لم تقبل.

قال: هل لاتعرف أبى؟.

قلت: كلا. كيف يبدو؟.

«طبعى... طبيعى للغاية اعتدت أنتى لم أكن أنتظر إليه طويلاً. ولكن توجد فى طرف جيبه بقعة سوداء فى الجلد. وهذا البقعة تجلب الحظ كما يقولون لدينا فى القرية - لقد ظهرت هذه البقعة منذ الولادة وهى كبيرة الحجم وغير مستساغة. ومن حسن الحظ أنتى لم أرث ذلك منه أو ربما أن «الشياطين تجالعتنى».

ماذا عن حسن؟.

لقد أخفتنى فى الصيف. علمت بذلك خلال تواجدى فى المدينة. ثم تبين بعد ذلك أنه فى لبنان. «ربما دبر أموره هناك» كنت أعزى نفسى وأقول: «لقد أبعد نفسه عن الأب قليلاً. «أبعد نفسه عن الشره أو كما يقولون لدينا: «أبعد عن الشر وغن» له».

قبل عدة أيام التي القبض عليه في كمين. الجميع قتلوا وهو الوحيد الذي بقي على قيد الحياة. لقد نزلوا بزيوق على الشاطئ في الشمال.

قلت بشئ من الضيق: «أعرف ذلك».

ماذا تعرف.

«أنا أعرف... قلت ذلك ثم تراءت لى أشياء عديدة: رأيت القمر يظهر ويختفي بين السحاب. كان البحر هادئاً للغاية، هادئاً للغاية. الهواء ساكن وكان القمر يسطع فوق مياه البحر بدأت حركة ما بين القادة بالقرب من المكان الذي كنت أكن عنده. من بعيد شاهدنا شيئاً ما يبرز على سطح البحر. الآن كل شيء مسافة وقت ليس إلا. ثوان معدودات وتبدأ العملية. الرجل الثالث خرج من السيارة وسلمه الملتق منظاراً للرقية في الظلام. مر هذا بجانبى ثم توقف حيث شاهدته عن كثب. القمر يسطع ويضئ الكين. القائد أمسك بالمنظار بكتلى يديه حيث تلت من إحدى يديه «مسبحة». انزل القائد المنظار. نظر إلى ثم أعاد النظر من خلال المنظار. أقبل نحوه قائد السيارة المدنية الذي أمسك أيضاً بمنظار للرقية الليلية. وقف الاثنان ينظران إلى الزويق الذي يقترب من الشاطئ. صممتا للحظات ثم قال السائق للرجل الثاني دعهم يقتربون أكثر وأكثر». يبدو أنه لا يستطيع أن يحدد ملامحهم بشكل كاف.

إن تلك اللحظات التي ينتظر فيها الجميع أن يقتلوه هي لحظات سيئة للغاية. هذا ما قاله الرجل الذي يمسك بالمسبحة. خلال ذلك تحدث السائق عبر جهاز الإرسال قائلاً: إنهم يتقدمون من جهة اليمين. نعم هم على اليمين من حيث نلق. الأولى على اليمين يمسك بالجداد.

سأله الرجل الثاني بالعبرية: هل أنت متأكد من ذلك؟ بعد لحظات رد الرجل بالعبرية: «تمام التأكيد».

أفكر الآن في الرجال الخفيين على حقولهم. كما أفكر في الآخرين الذين يستلقون على الأرض ومعهم بنادقهم في وضع الاستعداد ويعرفون أنهم سينفذون بين ليلة وأخرى عملية القتل.

قال السائق عبر جهاز الإرسال: هل الأمر واضحة للرجال؟. لا يجب المساس به بسوء. يجب الانتظار إلى أن يقتربوا للغاية». مياه البحر هادئة والزويق يتحرك ببطء. المدى قصير للغاية. نعم، من خط المياه. نعم، الأولى على الطرف الأيمن. ماذا لحظة..... الرجل ذو المسبحة يسأل عن شيء ما ثم أخذ يتحدث عبر جهاز الإرسال... إنه يرتدى مغطاً أزرق اللون وفوق رأسه قبعة من الفرو. هو الوحيد الذي يرتدى قبعة الفراء والياقوت يرتدون قبعات مصنوعة من جلد القطط...

صمت طويل.

الرجل الممسك بالمسبحة يقول بالعبرية: أخبرهم بالأمر يا مسة أحد بسوء».

قال السائق: سيكون الأمر على مايرام... أعدك بذلك.

صمت الرجل ذو المسبحة لعدة دقائق ثم قال بشئ من الهدوء وصوت لا يكد يُسمع: هذا مهم... أخبرهم بذلك. ثم اتجه الرجل الثاني إلى السيارة وسمعه يتحدث من خلال جهاز الإرسال. أعرف أن الأمر سينتهي بعد لحظات. دخل الزويق في جفود مرمي نيران الكمين كما لو أنهم جندوا له مقابلة. المسافة من خط المياه إلى حيث يربط أفراد الكمين أقل من عشرة أمتار وربما خمسة. لأمل لديهم. وضع الرجل ذو المسبحة سيجارة في فم دون أن يشعلها. أخذ ينظر في المنظار دون أن ينزله عن عينيه من الممكن الآن تحديد أوصاف الزويق وتحديد من بداخله. عندما اقتربوا من الشاطئ أوقفوا عمل المحرك وودوا يجفون بالمجاديف. الرجل الذي يقف بجوارى أنزل المنظار وبدأ يتحرك فجأة من مكان إلى آخر وهو يعبث بمسبحة المسبحة التي في يده. بدأ جسمي يرتعد وأخذت أتربح انطلاق الطلقات التي لم تلق بعد. الرجل الذي يقف بجوارى توقف عن الحركة ولكنه مستمر في العبث بجبات المسبحة. جلس على ركبتيه وقبض على رأسه بكتلى يديه وقبض في انتظار ما هو آت. أخذت أتذكر كيف كان

شاطئ البحر يزهو في منتصف الموسم بالسيارات التي وضعت فيها معدات الصيد وتذكرت الفتيات وهن يستلقين على الرمال برداء البحر الصغير. بل تذكرت حبات الرمال التي كانت تزال بصمغوبة أثناء الانفصال مكان رائع للغوص بين الصخور. عندما كنت طفلاً كنا نستأجر سيارات من «نهاريا» ونأخذ إلى هنا ثم نعد إلى سساتين الموز والأفوكادو أو نسير على امتداد الوادي الذي كان يمثلني بالمياه في الشتاء ويجف في الصيف. وبعد ذلك كنا نعد إلى البحر لصيد براغيث البحر من بين الصخور.

لم تتلق الطفلة الأولى بل أمقلت دفعة واحدة من الطلقات تماماً مثلماً يحدث على أيدي فرقة الإعدام. بعد ثوان سمعنا صوت الطلقات أترعها انطلاق صرخات ثم توقف إطلاق النار فجأة معلماً بدا فجأة. سمعت في الأسفل أصوات أقدام راكمسة ثم نظرت إلى الرجل الذي يقف بجواري. إنه يقف الآن في مكانه حيث أغلق فمه بإحدى يديه وأمسك بالآخرى منظار الرؤية الليلية. أنزل الرجل المنظار من على عينيه وطمأناً رأسه. ظهر الرجل الثاني بجوارنا فجأة. أشعل سيجارة له وأخبرني للرجل الثاني ثم وضع يده على كتفه وقال له: «كل شيء على مايرام... كل شيء على مايرام». ثم دخل السيارة. ما إن دخل الرجل الذي كان يقف بجوار السيارة حتى أضوى نورها الداخلي. نظرت إلى وجهه حيث رايت البقعة السوداء في الجانب الأيمن من وجهه.

قال عاطف: إنني سعيد لأن أبي مهمت به على الأقل؟.

نعم .. إنه مهمت به. وربما يجب البحث عن طريق لتسوية الأمور معه.

الآن نحن نزرع حسن منذ سنوات. الأمر يتطلب محاميين ومحامكات واستئناف على الأحكام. لأبي اتصالات واسعة. وربما يطلق سراجه. قلت: نعم .. فلنصافر وليكن النجاح حليفك.

تركت مكاني قبل الموعد المحدد. ارتشف عاطف مائتي من قهوة وهو واقف في مكانه ثم أزاح نظارته من على عينيه ونظله. عندما نظرت إلى عيني تذكرت عيني حسن الذي يشوهه الجميع.

الهوامش:

١ - بن ساسون وأخرون. تاريخ شعب إسرائيل. المجلد الثالث ١٩٦٩ ص ٢٠٠.

٢ - زيهوت مجلة في الفكر اليهودي ١٩٨٢ ص ١٩٠.

٣ - جرتوم شافيد: «ليس هناك مكان آخر» - ١٩٨٤ ص ٦٨

٤ - لقاء. مجلة عبرية للإبداع. العدد الخامس ١٩٨٤ ص ٢٠.

٥ - اليهزي بن يهاثيل زوايا سرسيولوجية للصراع من أجل المناطق. ١٩٨٢.

٦ - إيلان شاتنفلد: «المكرمة والأبناء». للحق الأبني لصحيفة على هشمار ١٩٨٨/٢/٢٢.

٧ - يوسف أوزون: للحق الأبني لصحيفة معاريف ١٩٨٩/١٢/٨.

٨ - الأديب درور جرين. ولد في عام ١٩٥٤ والمجموعة القصصية المذكورة صدرت في عام ١٩٨٩ عن دار نشر أليخوت بالقدس.

٩ - ولد الأديب يوحنا يوفيل في عام ١٩٤٧ ونشرت القصة في صحيفة هاريس ٨/٩/٨٩.

١٠ - عزير الخوج: «موت العريس الشيرير» مجلة بوليكا. عدد نوفمبر ١٩٩٢ ص ٢٥.

محمد عبد المعطى أبو زيد*



ولد يورام كاننيوك فى تل أبيب عام ١٩٣٠. كانت ثقافته متنوعة. فقد درس فى مدرسة ابتدائية ثم مدرسة مهنية فى حيفا وبعد ذلك فى مدرسة ثانوية حديثة فى تل أبيب، ثم تم تجنيده فى اليا للاح وشارك فى حرب ١٩٤٨ وأصيب فيها. وبعد ذلك عمل بحارا على سفينة لنقل المهاجرين. كما تعلم الرسم واكمل دراسته للرسم فى باريس وأمريكا التى مكث بها حوالى عشر سنوات، واعتبر رساما موهوبا حيث أقام عدة معارض بأمريكا وإسرائيل. وكانت أمه تعمل مدرسة. وعمل أبوه أيضا بالتدريس ثم بعد ذلك انتقل لإدارة مسرح «جوديك»، كما عمل جده الذى كان من أفراد الهجرة الثانية فى مسرح «الكاميرى».

وكاننيوك متزوج من امرأة غير يهودية وهى مسيحية فى الغالب، حيث كان لها تأثير واضح فى إبداعه، حيث تعرض للتصوف المسيحي فى شكل مقارنة بينه وبين التصوف اليهودي. كما كان لزوجته أثر واضح فى تناوله لموضوع الهوية، حيث أن التشريع اليهودي يحدد تعريف اليهودي بأنه «من كانت أمه يهودية». وعلى هذا فإن أبناء كاننيوك معرضون لفقدان هويتهم اليهودية، التى تعتبر الأساس لكل شيء فى حياتهم. كما أن التشريع الدينى اليهودي يحدد تعريف «الإسرائيلي» بأنه هو اليهودي. وعلى هذا فكل من ليس يهوديا لا يعتبر إسرائيليا. من هنا فإن أبنائه معرضون أيضا لفقدان هويتهم الإسرائيلية. وهذا الأمر هو الذى جعل كاننيوك يكتب بحماس عن هذه الإشكالية، إشكالية الهوية.

أما عن مواقفه السياسية والحزبية فهى تتجه ناحية اليسار الإسرائيلي المتطرف، وبالنسبة للمؤثرات الثقافية العبرية لديه فقد تأثر بالأدباء العبريين الذين لعبوا دورا هاما فى الأدب العبري الحديث فى بداية القرن العشرين.

يورام كاننيوك

وازمة الهوية فى القصة الإسرائيلية

* ماجستير فى الأدب العبرى المعاصر

كما تأثر أيضا بالأدب الأجنبي خاصة **هوكسز وتوماس مان** و**ديستوفسكى**.

وبالنسبة لخلفيات قصص **كانفوك** فإنه يقول إنها مطبوعة بتوابل القصة الأميركية المعاصرة كما أنها مخشومة بضمائم إسرائيلي واضح أى أنها تنطلق من أرضية فلسطينية أميركية. وعن الكتابة يقول **كانفوك** إن كتابته تخطط فيها الصور الخيالية بالصور الواقعية بالسيرة الذاتية. كما أنه يكتب المقالات السياسية والاجتماعية.

وبالنسبة لأسلوب **كانفوك** فى الكتابة، فهو خليط من الشعر والنثر أى أنه أسلوب به غنائية كثيرة الإيجاء. وهو يلجأ إلى بناء غريب وغير مألوف وذلك راجع إلى أن الجانب الأسطوري الفانتازى الميتافيزيقى يسيطر على أعماله الأدبية، وهذا من شأنه أن يحدث الغرابة فى اللفظ والصورة. خلاصة القول أن أسلوبه يقدم على المزج والخلط، فهو يخلق صورا غريبة ومتباينة من خلال المزج بين صور مختلفة لرؤية العالم. فهو يقوم بمزج التراجيديا بالكوميديا (تراجيكوميدي) فى وحدة واحدة. ويمزج السوداوية بالبساطة. ويمزج الواقعية بالفانتازيا، والميتافيزيقية بالفكرة العقلانية. وأيضا يمزج السيرة الذاتية بالطراز القومى الاجتماعى التاريخى، كما أنه يلجأ أحيانا إلى الحوار بدلا عن السرد والوصف. ويلجأ أيضا إلى استخدام الأسلوب التحليلى من عتبة الذات الفردية، مستخدما ضمير **أنا** للتكلم، الأمر الذى يجعل مواقف البطل، إلى حد كبير، هى مواقف الكاتب نفسه.

وقد تأثرت اللغة عند **كانفوك**، بميله إلى الإغراب فى الصورة والتعبير. فنجد أنه يستخدم كما هائلا من المفردات المعبرة.

أما اتجاهاته الأدبية، فنجد أنها تلخص فى:

(١) اتجاه الواقعية الخيالية: فهو لا يستطيع التمييز بين الواقع والخيال، فهو يستقبل، ويضفى على ما يستقبل صورا نفسية ووجدانية فكرية وخيالية كثيرة من ذاته، فيختلط عنده الشعور بالاشعور، والانتباه بأحلام اليقظة، فهو خيال يراود به حقيقة.

(٢) الاتجاه الميتافيزيقى العقلانى: فهو يقوم - كما سبق القول - بعملية مزج بين الاتجاه الميتافيزيقى والاتجاه الفكرى للعقلانى. وليس هناك تعارض بين الاتجاهين، لأن كل إبداع خيالى مهما وصل تطرفه الميتافيزيقى له معنى فى الواقع.

(٣) الاتجاه الرمزى: حيث كثرة الرموز، وأنصاف الرموز التى بينها علاقة داخل النسيج البنىوى للمستوعبة داخله. فصور الحاضر وأحداث الحياة عنده عبارة عن رموز، والأفكار عنده يرمز لها بإشارات واقعية.

(٤) عرض السيرة الذاتية بشكل فانتازى أسطورى: **فـيـورام كانفوك** تبرز له مواقف معروفة من خلال سيرته الذاتية الخاصة، ثم يقوم بعملية انتقاء للأرضية والمعطيات، ثم يبدع إبداعه من هذه الناحية، كإبراز لما هو خارج دائرة الشخصى.

ومن أهم أعماله الروائية: «الهابط إلى أعلى» (١٩٦٢)، و«حييم ملك القفس» (١٩٦٦)، و«أدم بن كلب» (١٩٦٨)، و«موت الحمار الوحشى» (١٩٧٣)، و«حصان خشب» (١٩٧٤)، «اليهودى الأخير» (١٩٨١) وقد كتب عشرات القصص القصيرة وترجمت أعماله إلى اللغات الإنجليزية والفرنسية والإيطالية.

وإذا نظرنا إلى إشكالية الهوية فى إبداع **يورام كانفوك**، نجد أن إبداعه بشكل عام يهتم بفكرة البحث عن «الأنا» المفقودة (رسمورة **الأنا** هى صورة المتحدث أو

القاصر). وقد ظهرت هذه الفكرة ابتداء من عمله الأول، وعبر رواياته، مثل: «حصان خشيب» و«دم ابن كلب»، وحتى في قصصه الأخيرة. إن كاننيوك يهتم بالبحث المتواصل والدائم في مسألة جوهر «الأناء» بتحولاتها وتغيراتها وتبدلاتها وفي كونها غير محدودة ومعرضة دائما للتبديل بدون مقياس، سواء في صورة مطلقة أو في صورة نسبية أو في أي وجه آخر تتغير فيه الأشياء والمناظر والأفكار والرغبات، حيث يتغير كل شيء.

«ومن هنا فإن موضوع البحث عن «الأناء» المفقودة، يعتبر هو الأساس الأول من حيث الأهمية لهم إبداع كاننيوك، حيث أن البحث عن «الأناء» المفقودة في إبداع كاننيوك هو في الواقع اعتراف بحقيقة أن «الأناء» تواصل التغير من يوم إلى يوم، ومن حدث إلى حدث، ومن وقت إلى وقت، دون أن تكون هناك إمكانية للوصول إلى وقف لعمليات التغير هذه. وإذا كان البحث يتم في الواقع عن الـ «نحن» فإن واقع فهم هذه الحقيقة ينطوي على اعتراف بالانتهائية وبالعجز عن تثبيت الواقع، الذي هو أيضا بدوره غير مثبت جيدا، كما ينطوي على تجديد العلاقات مع أشخاص آخرين هم أيضا موجودون داخل متغيرات دائمة ولا نهائية، ولتفسير التاريخ والزمن الذين يتغيران من شخص لآخر ومن هوية ينتمي إليها، إلى هوية أخرى مغايرة لذاته»^(١).

أ. التعبير المباشر عن أزمة الهوية :

يلجأ كاننيوك في بعض الأحيان إلى التعبير بصورة صريحة عن أزمة الهوية. فيجمل أبطاله يعبرون عن ذلك باللفظ والمعنى. ففي قصة «بيرتس يعمل ضد دولة إسرائيل» نجد أن بطل القصة وهو «بيرتس» كان يعمل بحارا في سفينة. وكان يلقب بـ «كبير الوطنيين». وعندما تسلم بطاقة هويته الإسرائيلية، ظهر في صورة

فوتوغرافية وهو ممسك بها، بل ومن شدة الفرحه قام بطبع عشر نسخ من هذه الصورة. وبالإضافة إلى ذلك، فإنه كان يعلق بشكل دائم في كابينته السفينة، صك «الصندوق القومي لإسرائيل» (كيرن هكيمييت)، وهو رمز للهوية الإسرائيلية.

ثم نجد أن كاننيوك على لسان بطله بيرتس، يفصل بين الهوية اليهودية، وبين الهوية الإسرائيلية، على اعتبار أن الأولى ديانة والثانية جنسية:

«عندما سأله عن هويته قال: «يهودي من إسرائيل». وكاننيوك يحاول جاهدا أن يؤكد الهوية بهذه الطريقة مما يدل على الاضطراب الحادث في نفسه تجاه هذه الهوية. لأن الهوية المثبتة المؤكدة لا تحتاج إلى كل هذا التأكيد.

ولما كان الأديب لا يكشف عن وجهة نظره فقط بل يكشف أيضا عن وجهات النظر الأخرى، حتى ولو كانت متناقضة مع وجهة نظره، فإنه يعرض بعد ذلك وجهة النظر التي تربط ما بين بعدى الهوية (اليهودي والإسرائيلي) بالبعد الثالث وهو البعد العبري:

«لقد حارب بيرتس في النقب. لا يعرف بالضبط أين. فقد وصل إلينا في «بار الملك» (كنج بار) في حيفا، في مدخل الميناء. وأبحر في سفينة، وتقيا لسنة كاملة، لكنه قال، إنه يجب على الجندي العبري أن يتحمل. وعندما سأله عن هويته، قال «يهودي من إسرائيل» (ص ٧٢).

ويكشف كاننيوك أيضا عن جزئية هامة في موضوع الهوية، وهي أن هناك وجهة نظر تتأذى بعدم الانفتاح إلى الماضي، لما يحمله من إهانات لليهود على مدى التاريخ، فقدوا فيها جنودهم وأصبحوا أشلاء مبعثرة يختلفون فيما بينهم في كل شيء، في اللغة والعادات والتقاليد واللون، بل والجنس وغير ذلك. وقد ضاقت الرابطة بينهم إلى أن انحصرت في رابطة الديانة فقط. ووجهة النظر

أو كانيوك أو استخدام اسم قريب الشبه باسمه مثل «عاموس كابليوك»، وهذا يدل على أمرين:

أولا - إنه يعانى من اضطراب فى الهوية الشخصية ويحاول من خلال هذا تثبيت جذور هذه الهوية.

ثانيا - إنه بهذا يجعل نفسه أحد أبطال العمل الأدبى، الأمر الذى يدل دلالة واضحة على أن هذا العمل يحتوى على نسبة كبيرة من السيرة الذاتية التى تختلط بالفانتازيا، وهذا بالفعل من أهم سمات أسلوب كانيوك. فى قصة «المهاجر الذى اقتحم حياتى» يستخدم كانيوك لفظ «الأناء» ليجعل من نفسه أحد أبطال القصة بل البطل الرئيسى. فنبدا القصة بهذه العبارة «ابتلنى رنين جرس التليفون: ظن القط أنني يظ فأخذ يمو».

وفى قصة «عربى على السطح» يقدم كانيوك بدور الراوى مستخدما لفظ «الأناء» على مدى القصة:

«لقد رويت عن المدرس جديهاو بن حورين.. فى تلك الليلة، قال أبواى إننى تمشيت فى الصحرة ولم أتحدث مع أى شخص. لم أستطع أن أقول حقيقة ما يحدث فى جبال القدس. كنت لا أزال لم افق بعد من الصدمة. وفى الصباح ذهبت إلى شاطئ البحر، إلى المكان الذى كان فى وقت ما مقبرة إسلامية، وأقيم عليه اليوم هيلتون وشيراتون. وصلت إلى ماكس المجنون الذى يسكن فى كوخ بجانب المغارة بالقرب من بيت السيدة مائير سون والمدرس جديهاو. كان ماكس فى لى ومهجتى وكتبت عنه كثيرا. إن جزءا من أحداث حياتى التى رواها لى قرأتها أيضا فى قصة روينسون كروزو. «ص ١٩٨،

إن وجوه ماكس المجنون بالقصة - بالإضافة إلى استخدام ضمير المتكلم - يدل على أن بها جزءا كبيرا من السيرة الذاتية لكانيوك، لأن ماكس شخصية حقيقية فى حياته. فى إحدى المقابلات مع كانيوك قال:

هذه تدعو هؤلاء الذين يعانون من فقدان الجذور إلى أن يبدروا ظهورهم للماضى ويتنموا إلى هوية الحاضر بما فيه من لغة وأدب وثقافة عبرية تمثل القاسم المشترك بينهم جميعا بالإضافة إلى الديانة اليهودية وأيضا المكان (فلسطين).

فى قصة «النتقام نوعى» - نجد أن بطلا هذه القصة وهى نوعى تعانى من اضطراب فى الهوية لأنها فقدت جذورها:

«وما إن أدركت نوعى بالفريزة أنها مختلفة حتى ساعدها أبواها على أن تعثر لنفسها على هوية تنتمى للحاضر فقط، لم يتكلموا عن الماضى، عن الموقف المهيمن فى عام تسعة وثلاثين، عن ذلك السفر المتجمل بالقطار. لم تسأل أين أخفى أفراد العائلة، لم يتحدث معها فى هذا الأمر». «ص ٣٣١».

ب - التعبير عن أزمة الهوية من خلال تثبيت «الأناء»

يقوم الأديب عادة فى إبداعاته بعملية خلط بين سيرته الذاتية وبين حياة الآخرين فى المجتمع الذى يعيش فيه، ثم يضيف من فكره وخياله ما يشرح العمل الأدبى فى صورته النهائية. وهذا يعنى أنه يوجد فى كل عمل أدبى ولو خيط رفيع من سيرة الأديب الذاتية ومن فكره ووجهة نظره. وإذا نظرنا إلى إبداع كانيوك من خلال هذا المنظور نجد أن كانيوك الذى يعانى من اضطراب فى الهوية على المستويين الشخصى والقومى، يحاول جاهدا تثبيت جذور هذه الهوية على المستوى الشخصى باستخدام لفظ «الأناء» أو بمعنى آخر استخدام ضمير المتكلم سواء المنفصل أو المتصل، وعلى المستوى القومى باستخدام لفظ «نحن» بالجمع.

إن كانيوك فى معظم قصصه القصيرة يقدم بدور الراوى مستخدما ضمير «الأناء» بل إنه يصل فى بعض الأحيان إلى استخدام اسمه صراحة. يورام

جـ - التعبير عن أزمة الهوية عن طريق ربط أبعادها الثلاثة (اليهودي والإسرائيلي والعبري) ببعضها ببعض:

سبق أن أوضحنا أن للهوية اليهودية الإسرائيلية بعدين رئيسيين هما البعد اليهودي والبعد الإسرائيلي، وهناك بعد ثالث مكمل لهما وهو البعد العبري. وهناك من يجعل من هذا البعد العبري بعداً تاريخياً دينياً على غرار البعدين السابقين. وهناك من يجعله بعداً فكرياً وثقافياً للهوية ولا شيء غير ذلك.

وإذا نظرنا إلى أدب كاتنيوك من خلال هذا المنظور نجد أنه يعرض علينا هذا البعد بشقيه الثقافي والتاريخي والديني.

ففي قصة «بيرتس يعمل ضد دولة إسرائيل» نجد أن كاتنيوك يربط بين بعدى الهوية الرئيسيتين وبين البعد الثالث (العبري) من خلال شقيه التاريخي والديني. ونلاحظ هنا أنه جمع بين الأبعاد الثلاثة للهوية، فبطل القصة «جندى عبري وفي الوقت نفسه يهودي من إسرائيل» وهو أيضاً «يعمل ضد دولة إسرائيل».

وفي قصة «ضحكات عاموس الحزين» نجد أن كاتنيوك يقوم بربط بعدى الهوية الأساسيين (الإسرائيلي واليهودي) بالبعد الثالث (العبري) ولكن هذه المرة بالشرق الثاني من هذا البعد وهو البعد الثقافي، المتمثل في اللغة.

ففي هذه القصة التي يستخدم فيها كاتنيوك لفظي «الأناء» و«النحن» ويقوم فيها بدور البطل الذي يتولى سرد الأحداث، يروي عن سفره مع عاموس إلى الولايات المتحدة فيقول: «في الطريق أخذنا معنا يهودياً من فلسطين، كنت قد قابلته ذات مرة هناك، أحضر معه مجلداً من أشعار بيااليك، وواصل الحزين الصهيوني...» ص ٢١٢.

مجنونا، أنا أودى حمودي، بلوعة أمه، وبلوعة فيرد... وبلوعة زملاء ناحيك الوسيم، وايضا بلوعة «يورام» وبلوعتهم جميعاً» ص ١١٥.

ثم ينتقل كاتنيوك، في محاولاته تثبيت جذور الهوية، بين شقيها «الأناء» و«النحن» أي على المستوى الشخصي والمستوى القومي، وكان يستخدم كثيراً ضمير المتكلم بالجمع.

ففي قصة «أغنية في ليلة بمعلم لبناني» والتي تجري أحداثها على أرضية إسرائيلية أميركية (القنصلية الإسرائيلية في نيويورك) ينتقل كاتنيوك أيضاً بين «الأناء» و«النحن»:

«عندما خرجنا من القنصلية الإسرائيلية في نيويورك هطل المطر، واصلنا إلى هناك قبل هذه اللحظة بحوالي ساعة ونصف الساعة. في نهاية الخمسينيات .. بدا القنصل ديلوماسيا هامساً طوال الوقت كما لو كان يتداول أسراراً هامة. صافحنا بنوع من الاهتمام الائق. كانت لدى رغبة قوية في أن أوجه له لكمة، لولا أنني جرحته وأنا في طريقني إلى هناك. (ص ٣).

ويؤكد كاتنيوك رغبته في تثبيت الهوية الشخصية فيأتي اسم «يورام» في ثانيا القصة: «ربما يكون هو ذلك القنصل وغير اسمه فقط إلى هوشية أو يورام بعد أن تزوج من إسرائيلية».

وفي قصة «ضحكات عاموس الحزين» نجد أن كاتنيوك أيضاً يتجرح بين «الأناء» و«النحن»: وفي الساعة الرابعة والثلاث بعد الظهر، كنا قد بدأنا نخطو نحو بوابة الخروج. وكنا قبل ذلك قد وقفنا على قبر عاموس المفتوح.. إنني أذكر كيف حدثتني أمه عن عاموس» (٢٠٩).

«... ذهبت إلى ماكس الجنون وصديقته، كنا نستعد لقفز الألمان عندما يأتون بنبات شقائق البحر. إن ماكس الجنون شخصية حقيقية فهو يظهر في كثير من قصصى. كان قريبا منى. كنا متفقين في التفكير. وذلك الذى كتبته ربما ساعدنى فيه»^(١).

فى قصة «بيرتس» يعمل ضد دولة إسرائيل، يجعل كانيوك من نفسه واحدا من أبطال القصة إلى جانب بيرتس «مستخدما لفظ «الأنا» أيضا: «فى ذلك الحين قابلته فى تل أبيب ويصحبته امرأة بدنية قاسية المظهر». ويحدث الشيء نفسه فى الفالبية العظمى من قصصه القصيرة، بل إنه فى بعض الأحيان يستخدم اسمه صراحة سواء اسمه «يورام» أو اسم العائلة «كانيوك»، أو حتى اسم قريب الشبه باسمه «عاموس كابليوك». وفى قصة «الرجل الغريب الذى جاء من قلب الظلام» يبدأ كانيوك بضمير «نحن» بالجمع، ثم ينتقل إلى ضمير المتكلم المفرد فى محاولة منه للربط بين الاثنين، أى بين الهوية على المستوى الشخصى، والهوية على المستوى القومى:

ومما يؤكد أن هذه القصة فيها من السيرة الذاتية والواقعية النصب الأكبر، ما ذكره كانيوك من أن اسم هذه العائلة التى جاء إليها هذا الغريب هى عائلة «كانيوك»، وأن هذا الرجل هو عمه. ولكن فجأة الكارثة هى التى مزقت العائلة أشلاء:

«جلس الرجل على السرير الذى استخدمه كاريوك وقال بالألمانية أنا «يوناس»، يوناس بدون اسم العائلة، سألته لماذا جاء إلى هنا بالضبط فحكى قائلا: جئنا من سوريا، وكان هناك عرب على الحدود، وأخذنا يهودى فى شاحنة مغلقة، فى البداية إلى حيفا، وبعد ذلك إلى تل أبيب. وسأل عن من لديه عائلات بالبلاد. فقلت له لدينا

عائلة كانيوك. قال: نعم إنهم يسكنون فى ابن يهودا منذ مائة وتسعة وعشرين عاما. وهكذا أنزلونى بالقرب من بيتكم دون أن ينتظروا. فقد أسرعوا بالرحيل وصعدت إلى أعلى. وأنا فى الحقيقة لا أعرف من أين جاء لى اسم عائلتكم». «ص ٦٣».

وهكذا فإن كانيوك فى محاولته لتأكيد هويته يسعى لإعطاء بعد زمنى لجنرية عائلته فى فلسطين ليلتقى مع البعد المكانى. فجعل عائلته تسكن فى (ابن يهودا) منذ مائة وتسعة وعشرين عاما.

وفى قصة «حب موشيه حاييم هثيجتس» يستخدم كانيوك لفظ «الأنا» ويقوم بسررد أحداث القصة على لسان ضمير المتكلم ليجعل من نفسه أحد أبطال هذه القصة:

«فى عام ١٩٧٩ فى أثناء وجودى فى نيو يورك بفصوص موضوع معين، تلفتت إلى امرأة وطلبت مقابلتى». «ص ١٣».

ويزيد كانيوك على ذلك استخدام اسمه صراحة «كانيوك» ليؤكد واقعية الأحداث، كما يلاحظ أن أرضية القصة هى أرضية أميركية إسرائيلية.

وفى قصة «إجازة من لبنان» استخدم كانيوك إيؤكد جذور هويته: «اتصلت (ن) تليفونيا وطلبت الحديث معى. فجأة هطل المطر الذى تنبأ به خبراء الأرصاد الجوية، طوال الأسبوع. وبما أنى لم أكن أصدقهم فقد ابتللت تماما». «ص ١١٢».

ثم يؤكد تثبيت هذه الجذور فىأتى اسمه فى ثانيا القصة «يورام». فأودى حمودى، بطل القصة القادم من حرب لبنان فى إجازة قصيرة. اعتقدوا أن نوبة هستيريا قد أصابته من جراء الصرب إلا أنه يؤكد أنه ليس مجنونا، لكن الحرب هى التى بلا معنى: «قال إننى لست

ففي قصة «عربي على السطح» ذكر اسم «دولة عربية».... من أجل مساندة المدرس جدلياً هو في إقامة دولة عربية» ص ١٩٨.

وفي موقع آخر بالقصة نفسها يذكر «اسم دولة يهودية».... قال ليس معنى هذا أنني مؤيد لدولة يهودية.. إنني مؤيد للبريطانيين، فهم أكثر حكمة من **بن جوريون**، لأنه في حالة وجود دولة ستنتابنا حمى.. فاليهود ليسوا شعباً أهلاً لدولة» (ص ٢٠٠).

أما بشأن التسمية الثالثة «دولة إسرائيلية»، فهذا لا يحتاج إلى تأكيد حيث أن الاسم الرسمي للدولة في المنظمات والهيئات الدولية هي «دولة إسرائيل»، وتجد **كانفيوك** في قصة «ماضغ أقلام الرصاص يعود إلى تل أبيب» ينحسز الاتجاه الديني الذي تحسن استغلاله الأيديولوجية الصهيونية من حيث إضفاء الصبغة الدينية على كل شيء، ووصفة خاصة الأبعاد الثلاثة للهوية. ففي هذه القصة يفصل **كانفيوك** بين الدين والقومية وبين الاثنين واللغة العبرية.

فالإنسان اليهودي بإمكانه أن يتنازل بسهولة عن إسرائيليته دون أن يمس تلك ديانته اليهودية، كما يمكنه أن يتنازل عن اللغة العبرية وإن كان مقيماً في «إسرائيل».

«وصل إلى أمريكا، تزوج من أمريكية في البنى وذلك من أجل الحصول على مستندات وقرر أن ينسى كل شيء: اللغة العبرية، الوطن، مسيرة الاستيطان. ونعمي وأيضاً عملية الإجهاض... في ذلك الحين بعد ثمانية عشر عاماً ونصف العام، يعود فجأة ماضغ أقلام الرصاص إلى تل أبيب. لقد نسي اللغة العبرية. وكذا البلاد، فهو يتحدث الإنجليزية في فندق شيراتون» ص ١٩٠.

ونلاحظ هنا أن **كانفيوك** يتعرض لبعدي الهوية (اليهودي والإسرائيلي) بصورتها الثنائية، فقد أخذ هذا اليهودي يقرأ التراتيل والابتهالات كي يصرف الدب؛ الذي حاجاه بجوار خيمته بل إنه رتل له «اسمع يا إسرائيل»** عدة مرات، إلا أن الدب لم يعره اهتماماً، وأطاع الحارس الألماني. ذلك الحارس الذي تحدث مع الدب بالعبرية، ف **كانفيوك** هنا يفصل بين الدين والدولة ويريد أن يقول إن الديانة والتراثيل والابتهالات مكانها هو المعبد فقط، أما شئون الحياة، فتحكمها أمور علمانية بحتة، حتى أن **كانفيوك** صرر أشعار **بياليك**، وكأنها نصوص مقدسة، لدرجة أن الدب استكان وهذا بعد أن ردد اليهودي قصيدة **بياليك** «انهضوا أيها التائهون في الصحراء»*** . وكانت القشة التي قصمت ظهر الدب، وهو بهذه المفارقة يريد أن يقول إن اليهودي عندما ردد بالعبرية نصاً مقدساً، لم يستكن الدب ويهدأ. بينما استكان عندما سمع نصاً عبرياً علمانياً، هو قصيدة **بياليك**.

ومن الملاحظ أيضاً أن **كانفيوك** يساير الأيديولوجية الصهيونية في تنويع التسميات، فيقول مرة «دولة يهودية» ومرة أخرى «دولة عبرية» وثالثة «دولة إسرائيلية». وهذا التنوع ما هو إلا محاولة لاحتواء الاختلاف في وجهات النظر، بشأن الأمور الخاصة بالدين والدولة والتي تتمثل في الأبعاد الثلاثة للهوية، ومحاولة تصوير هذا الخلاف على أنه مجرد خلاف في التسميات فقط، لا ينفذ إلى الجوهر، لو كان الأمر لا يتعدى مجرد خلاف في التسميات، لما ظهرت إشكالية الهوية بهذا الحجم الذي جعلها تنصدر الإشكاليات التي تواجهاها الأيديولوجية الصهيونية.

إن كاننيوك . كما سبق القول - يمثل الجانب الأكثر علمانية في مقابل الجانب المتزمت دينيا، وهو هنا لم يتجاوز القومية فحسب، بل تجاوز الديانة أيضا. وهو يريد أن يقول إن العلاقات الإنسانية هي التي تحكم الناس، وليست الأديان والعقائد.

وفي قصة «عملية قتل بالقرب من بحيرة زيورخ» نجد أن البطل ويدعى (هيرمان) يعتقد المسيحية. كى يدفن بجانب نهر الراين، بالقرب من صديق له وذلك عندما علم بعدم وجود مقبرة يهودية فى ذلك المكان:

«طلب أيضا عما إذا كانت توجد مقبرة يهودية بجانب نهر الراين، فى منطقة (أشفا أوزين) وعندما علم بعدم وجود مقبرة كهذه، اعتنق (هيرمان) المسيحية عند كاهن بروستانتى... بحيث أنه أصبح مسيحيا، كان باستطاعته أن يدفن فى المقبرة الصغيرة بجانب الراين، الأمر الذى طلبه بوضوح فى وصيته».

إن كاننيوك الذى يمثل الاتجاه العلمانى المتطرف، قد ضرب الاتجاه الدينى المتطرف فى مقتل. فالديانة اليهودية هي تقريبا المتحكم الأول والرئيسى فى فكر هذا الاتجاه.. وإذا بـ كاننيوك يجعل عملية التنازل، حتى عن الديانة اليهودية والسباب غير جهرية، تصبح أمرا هينا على أبطاله.. فمجرد رغبة البطل فى أن يدفن فى مكان ليس به مقبرة يهودية، تجعله يعتقد المسيحية التى تؤمله لأن يدفن فى هذا المكان.

فكاننيوك يكشف هنا عن أمر غاية فى الخطورة، وهو أن علاقة عاطفية مع امرأة بإمكانها أن تجعل الفرد اليهودى يتنازل عن جنسيته وعن لفته.. وهذا اتجاه علمانى متطرف فى مواجهة الاتجاه الدينى المتطرف .

ولقد أوضح ذلك كاننيوك أيضا فى قصة «بيرتس يعمل ضد دولة إسرائيل».

ومن الأمثلة الأخرى التى تبرز وجهة نظر التيار العلمانى، الذى ينتمى إليه كاننيوك، والذى يطلب فصل الديانة عن القومية لما فى ذلك من مصلحة شخصية تعود على المواطنين، ومصلحة قومية تعود على الدولة ما ورد فى قصة «السيدة أينبرج تتبنى ابنا» حيث نجد أن السيدة أينبرج التى فقدت جنورها، تحاول جاهدة أن تبحث عن شخص قريب لها تتبناه ليكون ابنا لها، إلا أنها تفشل فى ذلك، كان البديل أنها أخذت تبحث عن شخص غير يهودى، طيب، لتتبناه.

«قالت وهى تبكى: لقد كنت أريد شخصا غير يهودى طيبا ليحزن على، بعد فشلى فى العثور على قريب يستحق ذلك. لكنه أضاع الأمل منى.. لن يكون لى ابن. سألتها الطفلة، كيف يكون هو مسيحى وأنت يهودية؟ فقالت لها: لقد تقابلنا بصورة أكثر عمقا متجاوزين الدين والقومية» «ص ٢٢٢».

الهوامش

(١) بيرمان، يسرائيل. «البحث عن «الأنا» للمقربة» دراسة فى إنتاج كاننيوك الأدبى، مجلة «عضشاف»، ١٩٨١، ص ٢٤٢ - ٢٤٤.

(١) كاننيوك، يورام. «تحويل الواقع إلى حلم، محاولة حرة مع يورام كاننيوك، مجلة «عيتون» (٧٧)، رقم ٦٦، سبتمبر ١٩٨٤، ص ٣٥.

*** (اسم يا اسرائيل، شمعاع يسرائيل) هى صلاة التوحيد اليهودية.

*** من الفصائد الصهيونية المشهورة لشاعر القومية اليهودية حיים نعيان (١٨٧٢ - ١٩٣٤).



بيروتس يعمل ضد دولة إسرائيل

قصة قصيرة من الأدب العبري المعاصر

هكذا كان الأمر آنذاك . حارب بيروتس في النقب . لا يعرف بالضبط أين . وصل إلينا في «بار الملوك» في حيفا في مدخل الميناء، وأتى في سفينة . تقياً لسنة كاملة، لكنه قال إنه يجب على الجندي العبري أن يتحمل. وعندما سأله عن هويته، قال : «يهودي من أرض إسرائيل (فلسطين)». مازال يتصرف وفقاً لمبادئ الحركة السرية التي لم يكن عضواً فيها على الإطلاق . وكان بيروتس يأكل بطيخاً في «بار الملوك» في ذلك الحين. وكان أيضاً يمشي القشرة ، وعرف عن ظهر قلب الأمواج التي مرت بسفينته عبرها . وحتى لا يتحطم إذا ما قبضت عليه سمكة، قام بتعليم نفسه كيف يتحدث بطريقة قلب الصروف ، فكان يقول (مدا) بدلاً من (ادم) ، و (عيص) بدلاً من (صيع). بعد ذلك فقدت صلاتي به. وقالوا أنه درس في الجامعة ، العلوم السياسية أولاً، ثم درس بعد ذلك إدارة أعمال أو شيئاً من هذا القبيل. لم أره منذ سنوات ، إلى أن أرسل لي كارتاً مكتوباً بكلمات مقلوبة. ربما كان سريراً ، إلا أنه لم يكن لدى صبر على حل ألغاز مائة كلمة مقلوبة.

في ذلك الحين قابلته في تل أبيب ووصحبته امرأة بدينة قاسية المظهر قال: أعرفك بقرنتي. هكذا قال ، قرنتي. من حسن الحظ أنه لم يكمل الحديث . كان الأمر مناسباً له. قال إنه يعمل في شركة كبيرة، حدد اسمها ، وأضاف : إنني أتملق سلم الترقّيات . ولم يوضح لي مدى علاقة هذه الكلمات بالعمل في الشركة ، إلا أن هذا لم يرق . عرفت بيروتس عميلاً سريراً ، صمعت . ابتسمت لقرينته من خلف زوجها . أيام الإبحار قالوا أنه يخاف من عظم الأسماك . عندئذ جلس ومضغ بيده نصف كلس زجاجي وابتلع المسحوق. بالتأكيد كان لبيروتس دائماً تلك القدرة الفائقة، أن يلعب بصورته هائلة، وبالمبالغة مذهلة، بالفخاخ الصغيرة. كان هادئاً في العاصفة. وفيما عدا تقيؤه الذي لا يتوقف ، فأنك ما كنت لتعلم أن السفينة الصغيرة في خطر . لكنه كانت تتأهب حالة هستيريا عندما ينسى أن يرفع العلم في اللحظة المناسبة. عندما قابلته

* حاصل على ماجستير في الأدب العبري المعاصر من قسم اللغة العبرية وآدابها بكلية الآداب - جامعة عين شمس عام ١٩٩٢.

كان كبيراً للوطنيين الذين عرفناهم . وعندما تسلم هوية إسرائيلية أخذ صورة فوتوغرافية وهو ممسكاً بها . وطبع عشرة نسخ من هذه الصورة . وكان يعلق في كيبنته بشكل دائم صك الصندوق القومي (كيرون كيممت). أطلق على ابنته اسم (فولاه) على اسم زوجة (بن جوريون). وفي مساء يوم الاستقلال كان يعضغ كئيباً وكانوا الجميع يندهشون منه. في ذلك الحين كان يغنى بعب عميق بعينين مغمضتين يانستين أغنية «من فضلك لا تقولي لى وداعاً بل قولي فقط إلى اللقاء ، لأن الحرب هي حلم غارق في الدماء والدموع». كانت الدموع تؤذي عينيه بصورة شديدة . وكان آخر الأوغاد الذى مازال يغنى تلك الأغنية الحمقاء.

في تلك الحين ، وكما روى لى بعد ذلك بسنوات ، أرسلوه إلى أمريكا لمدة شهرين لشراء شبكة أنابيب ، وأصابته الدهشة من الكفاءة الأمريكية ، ثم عاد وظل جيبساً خلال الليليالى في البيت الذى اشتراه في ذلك الحين لزوجته وابنته (حيث أنه بعد ذلك أنجب ابناً). كان يجلس ليلاً بعد العمل ، ولدة تسعة أشهر ونصف كاملة ، وطور أسلوب الكفاءة والإدارة ، وكان ذلك من شأنه أن يقلل من نفقات الشركة ويزيد من كفاءتها . كل ما فعله بيرتس في حياته فعله بمنهجية . ودعا المنهج (تيشدوج) بدلاً من (هودشيت) بقلب الحروف . وعندما أبدت له ملاحظتي عن أن كلمة (هودشيت) ليست وفق القواعد الصحيحة بالضبط ، وافق على تجاوز ملاحظتي بصمت متأب.

هذه التسعة أشهر ونصف أوصلت زوجته إلى حالة من نفاذ القوة النفسية . وكنا نراها في (ديزنجوف) وهي تعمتر بقبة ضخمة على رأسها وتنتظر بدهشة إلى الشارع وتشد شحمتي أذنيها . قالت لى ذات مرة أن هذا الأسلوب قد جعلها حاملاً. قالت إنه كان مشغولاً ، وكانت الطريقة الوحيدة ليتحدث كل منهما مع الآخر ، هي طريقة الخطابات ، حيث كان يكتب لها بكلمات مقلوية . وقالوا إنها شوهدت بصحبة (عاموس هيافيه) و (موشيه فيحتسى) «ليس رئيس الأركان»، إذ أنهما لم يكونا بالضبط نماذج إيجابية بما فيه الكفاية ، وكان ذلك في المطاعم الرومانية في يافا . من الصعب اتهامهما . لو أن بيرتس كان قادراً على أن يحكى لمدة ساعتين فكيف إذن أكل لمدة ساعتين في مطعم في مرسيليا . إن صمته لا يقل طولاً عن هذا.

لم يقابل المنهج الذى طوره بعدم اهتمام كامل، لكن من الصعب القول بأنه أدى إلى حالة من الحماسة ، ربما بسبب الملل ، ربما لمجرد الروتين ، وربما لأنه من الناحية العرقية والقومية والدينية. تعتبر كلمتا الكفاءة وإسرائيل كلمتان تناقض كل منهما الأخرى. وهكذا فإنه بسبب هذا المنهج حدث التحول الكبير في حياة بيرتس الوطني.

بالرغم من أنه كان إنساناً وهدواً ، فمن الصعب القول أنه كان محبوباً . فمضغ الزواج مرة في السنة لا يكفي لجعله محبوباً أكثر من اللازم ، وقد حصل حافز بيرتس للانتصار إلى حد حرب الأعصاب . كانت زوجته تنقأها حالة يأس متقدمة ، وبدأت تخطئ فساتين سكونلاندية قديمة وفقاً لأصو من دائرة معارف قديمة . وبدأت ابنته (فولاه) وابنه (ديفيد) في إبداء عداوة واضحة تجاه أبيهما . كنا مجبرين على سماع محاضرات يومية، كل محاضرة لمدة ست ساعات ، عن بلادة عقل زملائه في العمل، وعن حماقة الهستدروت ، وقسوة جمعية العمال . وأخذ الصراع طابعاً شاملاً. جرت

مداولات لا نهائية كان قد طالب بها بيرتس ، إلا أنها تاجلت مرات ومرات . أرسل نسخاً من ادعاءاته إلى سكرتير المستدروت، وإلى رئيس الحكومة وجه فيها اتهاماً إلى العمال ، لأنهم لم يشرعوا فقط في معارضته ، بل أيضاً في معاداته. اتُّهم بشيء تافه . وكان الجميع يعرف أنه غير مذهب . وهكذا بدأت مرحلة معقدة بما فيه الكفاية من التأجيل . وأوصل بيرتس النزاع إلى قضاء محكمة العمل، وتم تأجيله . وعندئذ وعلى مدى شهور طويلة ، كتب خطاباً كان طوله أربعمئة وعشرون صفحة، ذهب به إلى محكمة بلدته ، وفي هذه القضية قضت المحكمة بأن تعيد الشركة بيرتس للعمل. ولم تسانده لجنة العمال حتى وقتئذ هذا ، وتجاهلت الشركة الموضوع . وأحيل بيرتس إلى تقاعد طويل وتم رفقه بصوت هامس رقيق . وهكذا بعد سنوات خمس من النظر في الدعوى والصراع على العمل ، وجد بيرتس نفسه يهبط من أعلى سلم الترقيات ، ويصل إلى الدرك الأسفل.

هجرته زوجته وأرسلت رسولاً يطلب طلاقها . أراد بيرتس ، الذي انحاز إلى (ميخائيل كوهيلت) الذي من (كلايست) أن ينتقم . شعر أنه قد تعرض للخيانة أكثر من المسيح ، هكذا قال لى . لقد تنازل عن حقه في رؤية أولاده ، لأنهم ، على حد قوله ، خانوه وساندوا أمهم والشركة والمستدروت ولجنة العمال. ولم يعتبروا أن لهم أباً.

طلق بيرتس زوجته . أعطى البيت لزوجته ، واستأجر شقة صغيرة في تل أبيب . لم يخرج من البيت لمدة سنة كاملة . وسعى من أجل إثبات عدالة موقفه وتأكيداً للكرامية التي حرّكته . وكعادته، فعل هذا بمنهجية وكمكلمات مقلوقة . وعلى اعتبار أنه كان شريكاً في إقامة الدولة، فقد اتهم الدولة بالكراهة التي حلت عليه . قال إن هذه التراجيديا هي نتيجة للتغير، والتغير هو الدولة التي وادت مشوّهة . فقد كتب لى يقول : إن الدولة تقذف بالأشخاص الذين مازال فيهم بقية من روح إلى الكلاب . كتب عن الاعتدال المعلنى به ضد ذوى البصيرة . وافق على مقابلتي في قاعة الاستقبال بشيراتون القديم، لأن هذا المكان، على حد قوله ، لا يمثل إسرائيل كما تمثله المقاهي العادية. ظل لمدة عام كامل يمحو حياً خائناً ويائساً وحوكة إلى كراهية شديدة.

كان يعرف أيضاً منذ طفولته اللغة الألمانية والمجرية. وكان يعرف الفرنسية ولكن دون أن يكون متمكناً منها. وكانت الإنجليزية تنطلق على لسانه بما فيه الكفاية . درس لمدة عامين لتحسين اللغات التي كان يعرفها حتى يتمكن من أن يستبدل باللغة العبرية لغات ثلاث رئيسية ، على حد قوله . أخلى بيته من أى كتاب أو صحيفة عبرية . لا يوجد علم ولا صورة . كان البيت خارج البلاد. عاد المهاجر إلى البيت . عندما اكتشف أن معيار الهجرة من مسقط رأسه (تشيكوسلوفاكيا) لم يكتمل ، جهز نفسه وثائق هجرة (تشيكية) وسافر إلى أمريكا . عمل في حوانيت يمتلكها مهاجرون إسرائيليون تذكره منذ أن كان يعمل معهم في البحر . فرحوا بتشغيل إنسان مثقف يضحك زجاجاً عشية يوم الاستقلال ، ويفنى بتفانٍ أغنية «من فضلك لا تقولي لى وداعاً». إن يوم الاستقلال هو عيد وطني وعاطفي جداً لدى المهاجرين الإسرائيليين في أمريكا، وعندما تسلم جواز السفر الأمريكي ، أسرع بالعودة . لقد كانت أمريكا بالنسبة له مكاناً يحصل فيه على جنسية أجنبية كي تحصل الكراهية هناك اسم عائلة.

أحضر إلى الشقة ذات الحجرتين والتي استأجرها في تل أبيب أربعة ببغات ، كان عربياً من يافا يعلمهم سب الدولة بلغة عربية مفعمة بالحموية . علق على الحائط صورةً لتل أبيب ، قبل أن يقوم اليهود ، على حد قول بيرتس ، بذيبح بيوت سينة المظهر . في ذلك الحين كانوا قد بدأوا يبيعون أجهزة تليفزيونية . ضبط الهوائي تجاه الأردن فقط . كان يقرأ كل يوم صحافة أجنبية . وكانت تصل إليه مجلات بثلاث لغات بصورة ثابتة . وهكذا كان يعرف ، عن طريق الترجمة ، ما يدور حوله ، لم يكن يسه ما يحدث على الإطلاق . كانت لديه مجموعة من الكتب المعادية لإسرائيل ، وطلعات لا تحصى من الميثاق الفلسطيني بست عشرة لغة . كان يعرف منها ثلاث لغات فقط كانت كراهيته مملوءة بمشاعر الصدق العظيمة . قالت لى زوجته التي قابلتها مصادفة في مكتب البريد عندما جاءت لتسلم منه النفقة ، إنها روعة الإبداع . لقد كتب خطابات سب وإهانة للدولة ، ولم يكلف نفسه عناء إرسالها . حافظ على علاقته بى لحاجة معينة وهى تقوية حبلى دقيق موجه إلى العدو . كنتُ عدواً مريحاً . ريطنى بله ورات فى إنساناً يعرف ماهى الحرية . عندما ماتت امه ، التى كانت على حد قوله هى الشخص الوحيد الذى لم يجبهُ أبداً بكى ليلة كاملة فى قاعة الاستقبال بالهيلتون ، بينما كنتُ جالساً أقوى من عزيمته .

كانت علاقتي بأمه هى على النحر الذى ذكرته . كانت تشبه الفار ، ضئيلة الحجم ، شعرها منكوش ملهى بالدبابيس ، عاشت مع شائى كلمات عبرية بگرامية خالصة تجاه زوجها ، الذى كانت له يدان نواتى عظم بارز ، وكان برونزياً مانألاً للاسمرار ، يضع نظارة شمسية ، وكان يلصق قطعة من ورق معين على الأنف لتلافي المزيد من اللون البرونزى . كان الأب رجلاً عظيماً ، وعمل فى مجال المساحة ، وكان يحب التحدث عن الدونمات التى غرسها من أجل «الصندوق القومى» (كيرن كيميت) . اما هى فكانت تحلم بتشيكسلافاكيا باللغة المجرية والألمانية والتشيكية ، وكان الوطنى يسفر من كلماتها العبرية اللثامنى . وحينئذ ، فى تلك الأيام ، وقفْتُ إلى جانبها وفهمتُ مغزى الدموع التى حافظت عليها فى حقائب السفر عن طريق التفاتلين . أرادت أن تعود إلى الوطن ، فقال لها زوجها : هذا هو الوطن ، وقال الوطنى : تلك هى دولتنا . أمسكت بى . وهما هو الآن يتذكر ويجلس ليلة كاملة ويبيكى على حظهها التمس .

قبل أن يترك أمريكا . أخذ يفكر لمدة شهر فى أن سهما منسيا يمكن أن يأتى له بربح وفير . وكما قيل ، فقد كان خبيراً فى توافه الأمور . إن السهم الذى اهتم به لم يكن ذا شعبية كبيرة بشكل واضح ، وقد ربح به نقوداً كثيرة . وقال فى نفسه إن أيام السوق معدودة ، وقيل التدهور الكبير بأسبوع فى (وول ستريت) فى السبعينيات ، صرف النقود وبدهما ، واستثمر الاسهم فى البنوك والصناديق المؤثوق بها ، عندما كان هذا من نصيب قلة فقط وتوافرت له النقود بكثرة .

عندما تحدث معى ، تحدث فقط بالإنجليزية . روى لى كيف أنه يرسل نقوداً لأولاده الشونة ، ويذكر تضحية امه بعدم التدخل فى تلك البلاد اللعينة . كان لها صوت جرس صغير مشوه ، ولم أشم رائحة بفضها المتشكك بدقة تجاه زوجها . أحببتُ طريقة مشيها المتأنقة فى البيت ، بعباية باهتة اللون . استولت غريبتها على قلبى . اهتم بيرتس بالأبحاث الخاصة بخراب الهيكل الثالث . قرأ لأشهر عديدة ، وكتب عدة ملاحظات ، كان يقرأ لى بعضها . إن اليهود والعرب لا يمكنهم

العيش في هدوء . إن اليهود سوف يجلبون على أنفسهم كارثة نازية جديدة. هذا جزء من المصير اليهودي ، إنها دولة غريبة عن روح اليهودية . قال لي : في النهاية ، ستعود التماسيح للعق شارح (ديزنوف).

قال إن الانتقام الحقيقي لا يقاس بأي عمل أيا كان . حدث هذا عندما حاولتُ أن أفهم النعمة التي تتلوى عليها الكراهية التي لديه . تحدثنا في الهيتلر والإنجليزية . أن الدولة لا تستحق ما يشعر به هو تجاهها . كانت الترجمة من الإنجليزية والألمانية والفرنسية بمثابة انتقام محدود . لم يكن اغترابه في حاجة إلى معرفة . قال لي إنهم لا يوقرون الحب هنا . كل شيء ينساب مثل الماء على الزيت . دولة ضائعة ، حفرت لنفسها قبراً يوم ولادتها . والمسافة بين ولادتها والقبر أخذة في التضاؤل . هكذا قال لي بغبطة مبهمة بعض الشيء.

في مجموعة الطوابيع التي لديه كانت توجد فلسطين . إنها مجموعة طوابيع الدولة قبل قيامها . إن البيخاوات تخيفني بثمانها العربية . لقد اعتنى بالكراهية التي لديه كما لو كان شخصاً ورعاً يعتنى بإيمانه . وتمسك بالبيض كما لو كان مؤمناً حقيقياً . وفي تلك الأثناء حدث ما حدث ، والذي كتبت بسببه هذه الأسياه.

بعد خمسة وعشرين عاماً من حياة العزلة ، أصاب بيرتس مرض الحنن . اشتاق إلى امرأة . كان هذا شيئاً مخيفاً ، اتصل بي تليفونياً ، وقال لي بالإنجليزية أنه غير قادر على تركيز انتباهه أمام الشاشة ، والكلمات تتقاذف أمامه من الصحيفة وهو يقرأ . اقترحتُ عليه أن يبحث عن رفيقة في النوادي المخصصة لذلك . يكن ليثلين لسماعه هذا الكلام . اعتقد أنه من المحتمل أن يكون هذا الأمر قد قوى البيض الأساسي وزاد من شعور الانتقام لديه بسبب الظلم الذي حاق به . قال لي إنه منذ أيام المسيح لم يتعرض أحد للخيانة في هذه البلاد مثلما تعرض بيرتس لها ، وهنا استخدم لأول مرة في حياته ضمير الفانث في أثناء حديثه عن نفسه.

حل به المرض الشديد . ذات يوم ، بعد تناول الطعام في مطعم ألماني في شارع (جوردون) . ذهب واشترى للمرة الأولى بعد سنوات صحيفة العدو . وفي الغد روى لي أنه قد انتابه شعور بأنه يقرأ قائمة أحذية يهود ماتوا في (طرابلس) و"ليبيا" لقد قرأ جريدة لدولة لا وجود لها . لقد وجد هناك إعلاناً عن نادٍ للعزاب والعازبات ، ويدعو أيضاً المطلقين والمطلقات . حاول لمدة شهر أن يصنع الشجاعة . لكنه في النهاية ذهب . وقد ذهب مرة ثانية وكونَ علاقة محدودة مع فتاة روسية ، هرب زوجها إلى أمريكا مع كليها . كان يتحدث فيما بينهما فقط بالإنجليزية . أخذت الصداقة بينهما تتعمق ، ثم بدأ الحديث عن الزواج . لم يعد بعد وحيداً فقد جلس الإثنان سوياً وتحدثا بافتراء على الدولة . إنه في الحقيقة لم يحك لها عن ماضيه ، لكنه أيضاً لم يكذب . سمح لها بأن تبني بنفسها قصة عن بيرتس السائح الذي يقيم هنا لفترة ما ، ويعد قليل سيعود إلى أمريكا الخاصة به (أمريكته) . لقد حكى لي أنها قالت له إنها تحبه . فقال : إن أمي فقط هي التي كانت تحبني .

في التاسعة من مساء تلك الليلة حدد لقاءً مصيرياً في شيراتون الجديد . جلستُ معه فترة بعد الظهر كلها . كان يرتعد كورقة شجر . كان يخشى من أنه على وشك أن يخسر كل شيء . قال إنها كانت تريد أن تسافر إلى كليها . قال ، إنها تريد أمريكا ، أما أنا فلا أريد . لقد سافرت ذات مرة إلى هناك من أجل جواز السفر . أما الآن فانا لست في حاجة إليه .

إننى لا أستطيع أن أتوقف عن الحرب الخاصة بى، فأى انتقام سيكون لو أننى جلستُ بين النازحين وبين غير اليهود
لأسام فى حملة الجباية؟ إن أمريكا صغيرة على لكى انتقم من ظلم كهذا. فى الشهر القادم سيكمل بيرتس الرابعة
والخمسعين من عمره. تنتظر المرأة فى شيراتون، إنها تريد أمريكا. إنه يقول إنها تشتاق إلى كلبها. وعلى حد قوله، أنها
تريد تحقيق ذاتها، ولم لم تستطع تحقيق ذلك فى البلاد.

قال لى، باستطاعتى أن أعيرها انتقامى. إننى لا أستطيع أن أشرح لها كم كان مدهشاً أن أكره هنا إسرائيل، لأنها
لن تفهم، اقترحتُ عليه أن يمكئ لها، وأن يأخذها للزفة إلى أمريكا، وأن يشتري لها دولاب ملابس، ويتزوجها،
ويعيدا إلى البلاد. لكنه لم يكن يصدق أنها ستوافق. قال لى، عندما أمكث فى الخارج أسبوعاً فإن الحنين يستبد بى.
لن يكون بالإمكان دون معرفة اننى أقدم هنا، وسط هذا الظلام، أن أبغض دولة الكذب بغضاً حقيقياً. إننى فى حاجة إليها
بجوارى، مترجمة، ولكن هنا. إن بغض إسرائيل فى أمريكا، شأنه شأن أن تكون صهيونياً فى باريس. إن انتقامى هكذا
عظيم للغاية، وإنى لا أستطيع أن أبغضه على الأمريكان. إن العناء الذى عانيتُ كان هنا والبغض. باقى هنا، فقط هنا
أستطيع أن أعرف كيف كان بالإمكان إنقاذ البلاد، ولا يرغبون. هناك أفكر فى (رونالد ريجان والهامبورجر).

إنى أومن النظر فيه، وهو يرتدى ملابس أمام المراه. اقترحتُ عليه أن يشتري لها بطاقة اشتراك فى نادٍ للكلاب. لوى
قسمات وجهه باشمزاز كامل شفقة بى. فأننا مارلت عدواً أحق، ملهم جميعاً. تذكرتُ بار الملوك، وكيف كان يمشى
زجاجاً ويغنى أغنية من فضلك لا تقولى لى وداعاً، عما قريب سيتلقى أيضاً ضربة قاضية فى قصة حياته، قصة الحرب
الكبيرة، التى لم يسمع أحد منكم عنها، حيث أن هؤلاء الذين كانوا داخلين فيها لا يتذكرون حتى أنها بدأت.

ذات مرة اتصلتُ بالشركة وسألتُ أشخاصاً هناك عن بيرتس، ولم ينجحوا بأى حال من الأحوال فى تذكر من أتحدث
عنه. وهكذا لأنه متوقع داخل الانتقام، الذى هو فى الواقع انتقام فردى مكتوب بشفرات سرية خاصة بالحركة السرية
التي لم يكن أبداً عضواً فيها، ممثلاً بالكلمات المقولبة، ويتحول الحلم عنده، مع قلب الحروف إلى خبز مقدس، ويتحول
الحالم إلى محارب، ويتحول المحارب إلى شخص مملوء بالشفقة على المكان الذى يكرهه، البلاد التى حلم بها ويطلق
عليها: الحلم. إنه حالم ومحارب.

ماذا سيصنع مع مرض الحنين الذى أصابه، ومع امرأة من المحتمل أن كل ما تريده منه بعد أن عاشت بنفسها حياة
ممتلئة بخيبة الأمل، هو تلك الحياة الجديدة فى أمريكا؟ إنها على ما يبدو لن توافق، وسيخسرهما. ماذا سيصنع بيرتس؟
إنه سيواصل التفكير وكتابة أبحاثه التى لم تر النور، عن القبر الذى تفسخ بقلب الحروف حيث أنه سيدفن حبه الكبير
قبل أن يفنعه هو. إن ما لم يكن يعنيه طوال تلك السنوات هو تلك المسافة التى يجب أن تختصر فيما بين عام ١٩٤٨ ولحظة
الخراب. لذلك حدد شيراتون الجيد مكان اللقاء، لأنه هناك يمكنه إيمان النظر بحرية فى ذلك البحر الذى سيمسح فيه
آخر اليهود فى اليوم الأخير للدولة. وعلى حد قول (بولاه نادل) سيرفع يده ويصرخ قائلاً: «صنقت، وسيفرق.

ملاحظات على القصة:

- بالنظر إلى هذه القصة - للوحة الأولى - يتضح مايلي:

(١) يبدو في هذه القصة موضوع إشكالية الهوية ، على لسان بطه في هذه القصة (بيرتس) ، فعندما سألوه عن هويته قال: «يهودي من أرض إسرائيل (فلسطين)..» وعندما تسلم هوية إسرائيلية أخذ صورة فوتوغرافية وهو ممسك بها . وطبع عشر نسخ من هذه الصورة.. فهذا يريد كانيوك التأكيد على هويته ويريد أن يقول إنها غير مفقودة . ويبدو هذا من اعترازه بأي شيء يرمز إلى إسرائيل ، (فهو يعلق في كيبنته صك الصندوق القوي (كيرن كيبنت)..

(٢) يظهر في هذه القصة بشكل جلي وواضح موضوع (الخوف من المصير اليهودي المحتوم) ، وذلك من خلال تأكيد الكاتب على لسان بطه أن البلاد مقبلة على كارثة نازية جديدة.. ومن خلال الأغنية السوداوية الحزينة ممن فصله لا تقولي لي وداعاً ، بل قولي لي اللقا.. ومن خلال اعمامه بعمل أبحاث خاصة عن خراب الهيكل الثالث. ثم قالها صراحة بأنها «دولة ضائعة حطرت لنفسها قبرا يوم ولادتها ، وأن المسافة بين ولادتها والقبر أخذت في التضاؤل». بل إنه زاد من التجميد في صورة وكيفية المصير اليهودي المحتوم على يد العرب والذي كثيراً ما رددته الإيديولوجية الصهيونية. من أن العرب يريدون قذف اليهود الإسرائيليين في البحر، إن ما لا يعنيه طوال هذه السنوات هو تلك المسافة التي يجب أن تختصر فيما بين عام ١٩٤٨ واحتلة الخراب . لذلك حدد شيراتين الجديد كـ كان للقا.. لأن هناك يمكنه إيمان بالنظر بحرية في ذلك البحر الذي سيسبح فيه آخر اليهود في آخر يوم في حياة الدولة. وعلى حد قول (بورلاه نامل، سيريفغ يده ويصرخ قائلاً : (صنفت) وسيفرق».

(٣) يبدو في هذه القصة بصورة واضحة موضوع الاختراق الذي تعاني منه الشخصية اليهودية الإسرائيلية . فقبل القصة (بيرتس) طوال القصة يعاني من الاقتراب وذلك راجع إلى عدة أسباب تذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر - إشكالية

الهوية التي تعتبر من أعقد المشكلات في المجتمع الإسرائيلي والتي تتمثل في: من هو اليهودي؟ ومن هو الإسرائيلي؟ بل ومن هو العبري؟! . يضاف إلى ذلك موضوع الخوف من المصير اليهودي المحتوم الذي أصبح بمثابة كابوس مرعب لهم في النوم واليقظة. يضاف إلى ذلك أيضا طموحه الكبير وسط مجتمع غاية في البيروقراطية. فبعد أن سافر إلى أمريكا ليحضر التكنولوجيا للمجتمع الإسرائيلي ويعمل على أعلى درجات سلم الترفيات فإذا به يجد نفسه يهبط إلى الدرك الأسفل من هذا السلم، بل والرث من الصل نهائياً، الأمر الذي جعله يصرخ ويقول بأن «الكفا» وإسرائيل كلمتان متناقضتان».

وإذا نظرنا إلى أبرز مظاهر الاقتراب عند البطل نجدنا نتلخص في هدائه الشديد للذلة، بحيث أنه تمنى زوالها ومآرها «طلق زوجته وأعطاها البيت، واستاجر شقة صغيرة في تل أبيب ، لم يخرج من البيت لمدة سنة كاملة.. وسعى إلى تدعيم الكراهية التي حركته .. كما أنه استبدل اللغة العبرية بثلاث لغات رئيسية .. وأعطى بيته من أي كتاب أو صحيفة عبرية .. لا يوجد علم ولا صورة .. أحضر إلى الشقة ذات المجرتين والتي استأجرها في تل أبيب ، أربعة ببغاوات ، كان عربياً من يافا يعلمهم سب الدولة بلغة عربية مفصحة بالصيغة .. كان لديه مجرمة من الكتب المعادية لإسرائيل وطرعات لا تخصص من الميثاق الوطني الفلسطيني بست عشرة لغة».

وهكذا على مدى القصة يبدو اقترابه واضعاً حتى أنه قال صراحة: « كان البيت خارج البلاد . لقد عاد المهجر إلى البيت» كما يبدو أن هذا العداء الصارخ راجع إلى حبه الجارف لإسرائيل ، فهو هنا يشبه إليهم (يهود) الذي كان يحب بني إسرائيل حباً شديداً وعندما كان يغضب عليهم يصب عليهم لعاته إلى نوبة أنه كان يسلمهم لاعدائهم يفعلون بهم ما يشاؤون.



طرف الرصاص

استولينا على قطاع غزة، ولكن أصوات الانفجارات الصادرة من هنا وهناك تدل على أن وزير القتل لم ينته من مهمته السوداء بعد، وفي مثل هذا الجو يمكنك أن تسمع صوت طلقات لم يصدر أحد أمرا بإطلاقها، وأن ترى قتلى لم يصدر أحد أمرا بإزهاق أرواحهم. إن القطاع أصبح في أيدينا، ولكنه ليس لنا.

اندفعت إلى خيمة صموئيل ضابط المخابرات، وأخبرته: قبضت على عربي مسلح، وقال صموئيل: حقا أين هو؟ سلمته إلى جماعة موسيك.

وسرعان ما استدعى صموئيل يعنقله، وقال له اذهب إلى موسيك وأخبره بعدم التحدث مع الأسير أو مداعبته حتى أقوم بالتحقيق معه. وانصرف يعنقله من الخيمة وبقيت أنا أحدثه ليس لأنه ضابط مخابرات وإنما لأنه صديقي. ومع هذا قدمت تقريرى لصموئيل بوصفه ضابط مخابرات.

وبعد أن فرغت من تقريرى رويت له أنه بينما كنت أتجول خارج حدود المنطقة التي كانت تدعى خربة جامون، قادنى السير إلى إحدى المغارات. كان هذا اليوم صحوا وكان ممثعا حقا أن استمتع بهذه الشمس الخريفية، ولكن شيئا غامضا هب من المغارة دفعنى للاتجاه إليها والسير نحوها ودخلت إليها حاملا مدفعي الرشاش الذى لايفارقنى، ووجدت على جوانب المغارة بعض الكتابات العربية، وساورنى إحساس أنه يوجد أحد بها، وقمت بتفتيش أحد الدهاليز ولم أجد به سوى أسعال سوداء بالية ورائحة براز.

واحسست أنه كان يوجد أحد هنا، وتوجهت إلى زير حجري كبير مغلى بلوح من الصفيح، وحينما أزعته حدث في جزء من الثانية مالم أتوقعه فقد سمعت فجأة صوتاً مدوياً يهتف الله أكبر ... تراجعت في الحال، وفجأة خرج من الزير رجل ضخم الجثة يحمل مسدساً في يده، وهتف مرة أخرى: الله أكبر، ووجهت إليه مدفعي الرشاش، ووضعت إصبعي على الزناد، ولكن المفع لم يعمل.

كان الجو بارداً للغاية بالمقارنة، ورأيت بياض عيون هذا العربي، وانهمرت حبات العرق على جبيني، لا أنكر أنني فكرت في الهرب، ولكن قديمي لم تساعداني على الحركة، وتسمرت عياني على بياض عينيه، وحدثتني نفسي ها هو العدو، وحاولت أن أستجمع قواي وسألت نفسي من هو العدو أنت أم هو ؟ ... وكانت نظراته مثبته على، ولكني لمحت بصيصاً من الخوف بهما . بحق الجحيم من العدو . أنت أم هو . من المؤكد أنه كان يفكر فيما كنت أفكر فيه هذا إذا كان التفكير قد عرف طريقه إلي، وضغطت على مدفعي بعد أن أحسست أنني لا أمسك به كما ينبغي، وكنت مرتبكاً بعض الشيء، ولكنني أمسكت بمدفعي .

ولم تكن هناك أية حاجة لإطلاق النيران عليه بعد أن ألقى مسدسه وانبطح أرضاً ومرغ رأسه في التراب وأقسم بالله أنه يجب اليهود، وأرتعشت إصبعي على الزناد حينما لمحت أن فوهة المدفع موجهة إلى ظهره . كان بمقدوري وبضغطة واحدة على الزناد أن أقتله، ولكن الرعب تسلل إلي، ومازلت أرتعش كلما تذكرت ماحدث .

كانت عيناها الواسعتان ترتعجان من الموت، وكان يرتدي بدلة كاكي ممزقة، وكان حذاؤه من القماش وكان نعله من المطاط، وذكرني ملبسه هذا بالفدائيين، وكان يضع على رأسه عقالا، ويحيط رقبته بكوفية فلسطينية، وكانت بجواره بندقية قديمة تركية الصنع يعلوها الصدا، وحزام ذخيرة . ولم تكن كل هذه الأشياء تدل على أنه فدائي محنك، كما تأكد لدى هذا الإحساس من عينيهِ اللتين كانتا ترتعدان من الخوف . وظل العربي يتوسل إلي، ولكنني لم أفهم حقا كل ما يقوله لأن معرفتي بالعربية ضئيلة للغاية، ومع هذا فهمت أنه يرجوني ألا أقتله .

ورفعت يدي عن الزناد، وأخذت بندقيتي التركية ووضعت على كتفي حزام الذخيرة الشراكسي، وأمرته بأن يسير أمامي رافعا يديه . وأجتزنا بعض الحقول في طريقنا إلى ماكان يدعى خربة جاموس، كان كل منا متوترا، وسرنا برهة وفجأة امتعضت من قيامي بحمل المسدس وحزام الذخيرة له، وبدأ قلبي يسب هذا الأسير، فالقيت له حزام الذخيرة الشراكسي الذي قام بربطه على صدره بشكل مائل، وأمرته مرة أخرى بأن يضع يديه على رأسه، وكان شكله جميلا بهذا الحزام الشراكسي، وقد ساعده حذاؤه المطاطي على السير بخفة وسهولة.

ولا أدري لماذا ذكرتني هيئته بإحدى صور المهاجرين اليهود الأوائل الذين كانوا يقفون بكل اعتزاز وفخر أمام كاميرات التصوير فقد كانت شواربهم ضخمة، وكانوا يضعون أحزمة الذخيرة على صدورهم على النحو نفسه الذي كان عليه الأسير. ومع مضي الوقت أصبح مدفعي منسدلا على كتفي، وأصبحت أسير بمحاذاة العربي، وشعرت بالقرب إليه.

وكننت انظر اثناء سيرى الى الشمس اثناء الغروب، ولكنى سرعان ما خرجت من حالة التأمل هذه حينما أيقظتنى اصوات الانفجارات البعيدة، وحينما نظرت إلى العربى وحدثه يرفع يديه مرة أخرى ، وبدأت ثورتى فوجهت إليه أذع الشتايم التى كان منها ابن كلب عامر مداهن مأكرا. وحدثنى نفسى: إنك تتوعد إليه، ولكنه سيسئل فى لحظة واحدة سكيناً من مكان ما ، وسيغفره فى ظهرك. إن عادة الغدر عادة عربية دنسة فأمرته بالانبطاح أرضاً، ويأن يضع يديه أمامه بالكامل، وضربت بحدائى على فخذه بقوة حتى أثبت الرعب فى نفسه، وقمت بتفتيش حزامه ولم أجد به سكيناً أو أى شىء، ولأحظت أن قميصه مقطوع، وتبينت من خلاله قدراً كبيراً من القاذورات على جلده، وأحسست أنه ربما لو كان يغتسل جيداً لكان جلده أكثر نظافة، وسألته عن اسمه فقال:

- إبراهيم عبد الحسن جامونى

- من قرية جامون؟

- نعم.

وفتشت جيوبه ووجدت فى أحدها تيفاً رطباً أعنته إليه، ووجدت فى الآخر قطعة خبز جافة ومسماراً فالقيت المسمار وأعدت إليه الخبز. كما وجدت أيضاً فى أحد جيوبه صرة صغيرة كان بداخلها شىء ما، وأقسم لى إبراهيم أنه لا يوجد أى شىء بداخلها، وطلب منى أن أتركها كما هى ولكنى أختبئتها عنوة منه، ووجدت بها بضعة أوراق وصورتين، ووضعت الأوراق فى جيبي، وأعدت له تلك الصرة، وأخذت أتايل الصورتين. وكانت إحداهما لفاتة صغيرة والأخرى صورة عائلية. وقد ظهر فى هذه الصورة رجل عجوز ذو عينين غائرتين، وشابان صغيران بشارين مفتولين، وكان أحدهما ممسكاً بمسدس. ولكنه لم يكن إبراهيم. وكان الآخر يمسك بسيف فارسى، وكان هذا الشخص هو إبراهيم عبد الحسن جامونى، وحينما قدمت الصورة لإبراهيم اعتدل فى جلسته وضحك، ولكن أسنانه السوداء بددت جمال ابتسامته الصافية. واستطعت الآن فقط أن أشاهده عن قرب، كانت قسمات وجهه مريحة للغاية، وكانت جبهته صغيرة بعض الشىء، وذقنه طويلة لأنها لم تحلق منذ بضعة أيام، وكان وجهه وجه فلاح تقليدى، ولكن حبات العرق التى تجمعت على وجهه جعلته يبدو أكبر من سنه.

وحدثنى إبراهيم عبد الحسن جامونى قائلاً: إن صورة الرجل العجوز هى صورة والده، أما أخوه فهو من يمسك بالمسدس، ونهض إبراهيم فيما بعد من الأرض، وسرنا معا نحو خربة جامون، وحدثنى إبراهيم أثناء سيرنا أن أخيه الذى قتل فى حرب اليهود مع العرب، وأنه لا يعترض على مشيئة الله التى جعلت أخاه يموت فى الحرب، وجعلت اليهود ينتصرون فى حربهم على المسلمين، كما أخبرنى أنه فر إلى قطاع غزة، وحينما سألته عن أبيه قال: إنه توفي، وأنه لم يفكر قط فى ترك المكان، وأنه سيبقى هنا، وإن الله سيفعل ما يريد.

وبعد أن اقتربنا من خربة جامون تبين لى أنه لم يتبق من جامون سوى شجرتين، وقبر أحد الشيوخ الذى كان يقع على رأس إحدى الهضاب الصغيرة، وكان إبراهيم يمشى آنذاك غصناً من الشعير، وكان يقطع من حين إلى آخر مثل هذه

الأغصان من الأرض ثم كان يتحسس بيده ذلك القش الناعم المحيط بها، ولا أعرف حقا كيف كان يجد مثل هذه النباتات، وحقا فلم يكن بالطريق سوى الحجارة والأشواك والنباتات البرية مما كان يوحى أن هذه البقعة من الأرض لم تحرث منذ تسع سنوات على الأقل.

وكما يبدو فإنني قد استغرقت في تفكيري برهة طويلة مما جعلني أتوقف عن قص ما حدث لصموئيل الذي قطع خلوتي وكأنه يعرف ما بداخلي وقال:

وفقا لكل ما قلت يمكنني تصور أنه قد روادتك الرغبة في إطلاق سراحه، ولكنني بادرت قائلا: «أين؟ وسرعان ما قلت: هل تتصور أنه يمكنني القيام بهذا الأمر؟ إنني لم أفكر حتى في منحه مثل هذه الفرصة، ولكن نفسي حدثتني بقولها: حقا أي شيء كنت ستخسره لو كنت تركته يهرب؟ في حقيقة الأمر فبينما كنت أقرره كنت أنظر نحو الغرب، وكنت حريصا على عدم التفكير فيه، ولكنه لم يتركني وحينما كنت أبتعد عنه بعض الشيء كان يتبعني، ومن هنا قررت أنه يتعين على أن أحضره معي، وحينما سألته عن صورة الفتاة التي كانت معه، سرعان ما برقت عيناه، وحدثني أنه التقى بهذه الفتاة مرة واحدة في الأردن، وسرعان ما أحبها، ولكن أهلها طردوه حينما طلب منهم أن يتزوجها نظرا لفقره وعدم قدرته على دفع المهر، كما أخبرني أنه كان يفكر في بيع سلاحه وحزام ذخيرته في الأردن حتى يصبح بمقدوره جمع الأموال اللازمة لنفع المهر.

وتوقف إبراهيم أثناء سيره عند أحد أغصان الشجر العارية، وكانت الشجرة التي سقط منها هذا الغصن محترقة بعض الشيء، وكان لونها ضاريا إلى السواد، وقال إبراهيم: كانت هذه الشجرة، شجرة جميز، وكانت هذه الشجرة شجرة يانعة ومزقة وبالغة القدم، ووضع إبراهيم في المكان الخاوي من هذه الشجرة بذور الشعير التي كان جمعها، وبدأ يحدثني عن أبيه وأجداده الذين كانوا دائما ما يتحدثون عند هذه الشجرة، ويعد أن طال حديثه تصورت أنه سيتذكر أيضا المكان الذي كان يقع به كوخ والده، ولكنني لم أرغب في سؤاله، ولكن ليس لإحساسي بالذنب لما تعرض له هو وعائلته... للجحيم، ومن المحتمل أن يكون حديثه مليئا بالأكاذيب. إن هؤلاء الأوغاد يعرفون جيدا كيف يحيكون إكانيينهم، وإذا كان يكذب حقا فليس هنا أي مبرر للإحساس بالذنب.

وقد توقفنا عن السير عند هذا المكان، وجلسنا بجوار هذه الشجرة، وطرحت سلاحي بجاني، أما إبراهيم فقد بدأ يلوك التبغ، وكانت قسمات وجهه تضحى بالسذاجة، وأضلعت سيجارة وأعطيت سيجارة، وبعد أن بدأ في تدخينها بصق ما في فمه من تبغ، وبدأ في جمعه بيده، واندخله إلى سترته، وكما كان هذا الأمر مثيرا للاشمئزاز، ولا أدري لماذا فكرت في أنه من الضروري وضعه في حمام مليء بالماء.

كانت الشمس في هذه اللحظات حانية وجميلة وكانت أشعتها تبهث جوا من الطمأنينة، وكانت سحب المغيب تبرد وكأنها تنفتح زراعها لاستقبال أشعتها. أما إبراهيم عبد الحسن جاموني فقد قبع صامتا في مكانه، وكانت عيناه تحقان

فى الخواء. وقد أزال ما تبقى فى النهار من ضوء علامات السذاجة التى كانت تكسو وجهه، وخيل لى فى تلك اللحظات أنه يجلس فى هذا المكان منذ قديم الأزل، وأحسست أنه جزء من كل مفردات المكان. كم أود أن أعرف كيف ينظر إلى؟ لا إنه لا يفكر فى... ولكنه إذا كان يفكر حقا فإن كل ما يشغل باله لا يتعدى حدود تلك الفتاة التى يتصور أنها تنتظره من بين كل الشباب فى هذا الكون، وسيظل يتصور أن فاته هى له فقط، وهذا حتى تتزوج شخصا آخر... ستتزوج لأنه ليس لك أى شىء يوفر لها الإحساس بالأمان، لا المال ولا الشقة. ولا المهنة. كما أنك إنسان بسيط فلم يترك لك الوالدان أى شىء من هذه الدنيا سوى صورتك البشرية. وكما يبدو فقد كان إبراهيم مستغرقا فى حلمه الوردى، وكمن تمنيت أن أخبره صراحة: «ما فيش مهر ما فيش بنت».

وكما يبدو فقد بدأت فى الانشغال عليه وأحسست أنه مثلك، ولكن أى شىء يفرق بيننا؟ إن هذا الشىء كامن فى أنك تفكر وتوثر، وفى أنه يسلم بكل شىء ويخضع ويؤمن بأن كل شىء من عند الله، واتصور أنه كان سيقدم على التفكير لو كانوا شجعوه على الوقوف، وربتوا على كتفه، وقالوا له يا رفيق، ويمكننى القول: إن القدرة على التفكير ليست سوى نتيجة لحرية الإنسان فى عالمه. ألاست هناك حرية فى عالم إبراهيم عبدالمحسن جامونى؟ وكيف سيكون غده؟ سيكون مقتلعا من أرض أجداده، وأين سيكون مكانه تحت الشمس؟ وفجأة تراه لى فرق آخر بينى وبينه وأقصد به الأمل فعدامت موجوداً على أرضك فهناك أمل ترعاه، ولكن ما أمله؟

هكذا كانت نفسى تحدثنى، وكنت أشفق حقا على الأسير بل وكنت أفكر حقا فى إطلاق سراحه، وحينما نظرت إليه وجدت عينيه متسعيتين للغاية ويشكل غير عادى، فأسرعت إليه اتحسس وجهه ووجدته بالغ الاحمرار، وكانت عيناه الواسعتان ترتعدان من الخوف والكراهية مما ذكرنى باللحظة نفسها التى التقيت فيها به بالمغارة. وكانت عيناه تنتقلان بسرعة بينى وبين شىء ما على يمينى، وحينما نظرت صوب هذه الجهة وجدت سلاحا.

وبينما كنت مستمرا فى تقديم تقريرى هذا إلى صموئيل فقد انفعل صموئيل قائلا: «وقفز إبراهيم من مكانه، يجب أن تمسك السلاح». ولكنى هدأت من روعه وقلت له «لا تنفعل» فقد تعثر إبراهيم فى شجرة الجميز وسقط على الأرض، وأمسكت بمنفخ الرشاش وسرنا حتى المعسكر.

وحينما اقتربنا للغاية من المعسكر وسمعت أصوات الزملاء التى أعرفها جيدا ارتسمت علامات الرعب على وجه إبراهيم ونظر إلى كثيرا، وكان متخوفا للغاية. وحينما وقفنا أمام رفاق موسيك فقد اقترب منى إبراهيم متوسلا بصوته وبعينيه ويديه ألا أسلمه، وكان مستعدا أن يبقى معى حتى لو كنت سأثبته. ولا أدري لماذا فكرت ثانية فى مسألة الأمل الذى يراوده، وهنا أدركت أن كل أمله يتمثل فى أن يكون له مكان تحت الشمس.

وقال صديقى صموئيل: «أشعر أن هذا العربي حصل على ثقك»

والأكثر من هذا أنى حصلت على ثقته ثم قلت: صمواليك فلندع هذا العربي المسكين بل من الممكن أن نعيد له أيضا البندقية التركية. أنا واثق أنه ليس من الممكن إطلاق النار من مثل هذه البندقية.

واستدعى صمواليك يعنقله الذى سرعان ما ظهر، وأعطاه القائد البندقية التى كان يطوها الصدا مع الحزام الشريكسى، وأمره بتجربة هذه البندقية مع الرصاص.

وأخذ يعنقله البندقية مع الرصاص، وقال: إن كل هذه الأشياء مجرد أشياء متهاكة. وابتسم صمواليك قائلا يعنقله: «لست ملزما بتجريب هذه البندقية حتى الرصاصه الأخيرة وقم باستدعاء موسيك والأسير. وبعد انصراف يعنقله وجه صمواليك حديثه إلى قائلا: «إذا لم تكن هذه البندقية صالحة للعمل فىنى سأطلق سراح العربي، أما إذا كانت صالحة لإطلاق النار فىنى سأعامل معه.

وانتظرتنا، وسمعنا فجأة صوت طلقة قوية، وابتسم صمواليك أما أنا فقد أحسست بالخوف والتزمت الصمت، وعندئذ دخل كل من موسيك ويعنقله، وكان موسيك ممسكا بالبندقية.

• إن البندقية تعمل مثل سائر البنادق. قال موسيك

• وتساؤل صمواليك وأين العربي؟

• ليست هناك أية مشكلة إن عدد العرب أصبح أقل، الديك مكان له فى العربية؟

• وتساؤل صمواليك مرة أخرى أين العربي؟

• إنه هناك لقد توفى

وقال صمواليك محثدا «أخبرتكم بإحضاره إلى هنا وعدم قتله».

لم اقض عليه فحينما كنت أقود الأسير إلى هنا ظهر يعنقله الذى كان يحمل البندقية وحينما شاهده الأسير فقد أقدم على الهرب فأطلق يعنقله النار عليه، هذا كل ما حدث، ولا أعرف ما هو وجه المسألة

وكانت العربية تقف آنذاك فى الصف، وكانت وجهتها صوب الجنوب، وحينما تحرك المركب بدأ بعض الشباب الذين يجلسون فى السيارة التى أمامنا فى تريد أغنية «ألقينا السلام عليكم»

• أما أنا فقد كنت أنتظر إلى قبر صديقى إبراهيم.



القنطرة

كانت تلك أزمان النرجس في الصحراء، وشجرتان من أشجار التوت... وفي مثل هذه الرياح كان من الممكن أن يهرب شعر «إيلانا» ويطير، وتسريحة شعر «يهودا» لم تتغير مطلقاً منذ أكثر من ساعة. وكانت العينون مثقلة. وبست بحذائي «منشئ».. لقد قصم الظه «الك...» ظريفاً أن نعترف بهذا.

لقد أحب «أفرايم» أن يحكي قصصاً من الحرب... وكان أبى وأمى يضحكان حتى تدمع عيونهما. وعندما نزلوا جميعاً إلى المخاييم، مع صفيح الإنذار، دخل «أفرايم» تحت السرير. «نومتي المفضلة في ذلك الوقت». والطريق مليء بالحفر والرياح تحمل حبات الرمال. يومان ونحن نأكل البسكويت الحلويات والتي يشوبها طعم الملح وقليل من الكمثرى الخضراء غير الناضجة وتفتح مثل تفاح «ليمور» من أصحاب البيوت ذات أسقف القرميد الحمراء... وكان من الممكن أن تضحك ولكي تغريني أعطيتني تفاحة حمراء. وما قد مرت ساعة منذ أن قبلتها... وكان هناك طعم مختلف في فمها.. امرأة في سنها وطفل مثلي.

وحكى لنا «يهودا» عن زوجته.. جميلة مثلها قد تخوم، ولكن ليس في المدينة رجال، ومن يعود من هناك لا يعود لكي يلمو مع النساء الموزجات، وكان خيراً أن «يهودا» هو القائد وليس «رحاميم»... «اكبروا فلم تعودا مستجدين بعده»... كانت له

* الكاتب أحد الجنود الذين رافقوا الوحدة الإسرائيلية التي قامت باحتلال مدينة القنطرة شرق في حرب يونيو ١٩٦٧، وفي مجرد ذكريات عن المعركة استعان فيها بتكنيك تيار الوعي أي التسلسل الدرامي بالقصة بالارتداد والانتفاذ إلى موقف له علاقة بالموقف أو الحدث الأصلي ويتكى ليخدمه ويكمله

جبهة منخفضة. واللازم أول «رويين» المهندس من التخفيين يقول: إن رجالا مثله أغبياء مثل الحائط... وكان يرتدي نظارة بيضا وله بشرة وردية. ماذا يفعل إنسان مثله وسط الصحراء؟.. قبلتني جنتي ويكت وقالت: «قبل المزوزة» * فلا يمكن أن تعلم قلت: لماذا فجأة أقبل «المزوزة» لأجدي؟.. ولكني قبلتها حتى لا تبكي ثانية.

قبلت «ايلانا» أيضا تحت الجسر، ولم تكن تمر عليه أي سيارة في أعلى... وكان من الممكن سماع أنفاسها. (وقالت) ساعدني إلى «كيبوتي» حتى تنتهي الحرب. وكان عندها هناك «إيلي» جريما وسرحا لتفعل به ما تشاء، وليفعل بها ما يشاء. غدا إن أكون هنا. لم تمر أي سيارة في الطريق كم من الصعب تصديق أن كل شيء أصبح لنا، كل هذه الصحراء حتى القناة... كانت «ميشال» عمرها سنة وتبكي طوال الليل ومن المستحيل أن أنام. وسمعت ضوضاء سيارات وأصوات أناس آخرين ويبدو أننا قد وصلنا إلى أي مكان، وبمعنى «منشي» في مرفقي وصرخ في أذني بشتيمة... أناس كبار جدا... فلبى جندره قبلي، وسوف يحرسوننا حتى الصباح، وفي الصباح سنواصل السير.

وصرخ النقيب «يهودا» أن نتحرك بالفعل... فمن الصعب أن نصدق أن لديه نوايا سيئة. سوف ننام على الرمال... لقد كانت «ايلانا» وحشية وكان من الصعب احتضان نهميها وسط البستان على الرمال وكان - على ما يبدو - لها غراميات أخرى غيري. غير معقول أنه قد وجب تحركنا الآن... إن فما كبيرا مثل قم «إيهود» يستطيع أن ينتج هذه الليلة كلها. ويجب أن نقوم في الظلام لنجمع ما يمكن أن تلمسه أيدينا ونصعد مرة أخرى إلى السيارة العسكرية. إن «إيهود» أحرق ليهرب من الجيش ويمود إلى «نوجا» وبعد ذلك يفترقان. لقد داس «منشي» على قمعي... كن حذرا فإن من الممكن أن توفقت إنسانا بطريقة أخرى.. «إنني سلوت من أجل أن أنام... لتصمت إذن».

وفي النهاية سنصل لذلك متعبين ولكن سنصل وسنرى القناة وننام يومين.. وكانت «ايلانا» تعرف كيف تبتم حتى تدمع عيناهما... وتضربها حتى تبكي وتطلب الصفع وبعد ذلك تضع رأسها على الكتف وتعانق وتقبل وننام مثل «ميشال» التي عمرها سنة وتبكي كل ليلة. وتطلب مني أختي كل صباح الصفع عن بكاء أيتها الصغيرة وتقول: «عندما تصبح كبيرة قل لها أي نوع من الأطفال كانت»... ونزل «منشي» من على الأريكة ونام أسفل السيارة العسكرية وأصبح لي مكان أوسع غير مزبج ويمكن أن أنظر جانبا.. بالكاد أشرق الصباح ولكن لم يظهر النور لأن الساعة قبل الرابعة على ما يبدو وهناك نجوم بحجم قبضة اليد.

وفضلك «منشي» قبل أن ينحس... ضحك حتى أضثقت ونزل مع «يوسي» للاستسبال صباح أمس في برج المياه الوحيد الذي على الطريق. وفي الطريق وقفت سيارة جيب خضراء، وعلى ما يبدو أنها للمصريين، تميل جانبا وهي الوحيدة التي لم تكن محترقة وجديدة وتلمع في الصباح. وجرى «يوسي» إلى الأمام أزاح عنها

* المزوزة: ملف طويل من الورق مكتوب عليه أجزاء من سفر التثنية بالتوراة في حافظة مظلة تحت «كرة» الباب الخارجي للمنزل لتعمل البركة على من لمسها في الخمول والخروج.

الغطاء وسقطت عليه يد سوداء لهيكل عظمي محترق... وضحكنا. وشتم «يوسى» ويعد ذلك سكت وفى النهاية ضحك هو أيضا.

لناخذ غنائم من مكان آخر فلن نعد إلى الوطن بلا شيء. وقاد «يوسى» السيارة وهو يغنى ناظرا إلى الطريق أمامه وكان يوسى ينظر أمامه إلى الطريق وهو صامت. وعندما يغنى «اليهود» كان وجهه يثير الضحك. كيف يمكن أن تترك شابة بعد قضاء ست سنوات معها؟ إن «نوجا» متزوجة من «جيفرئيل مزالهى» البالغ من العمر ثلاثين عاما والذي يعمل موظفا. وكان أصلح باتسا وكان «اليهود» يضحك عندما يتفكره ويتفكر «نوجا» للسكينة.

واشرق النور إشراقا غير كامل يمكن معه رؤية ملامح الوجه... وجه كوجه الكلب «البول دوج» وحتى اسمه لا أعرفه ولكنه يبتسم لى ويغمض عينيه ويركن رأسه على ماسورة البندقية ويتهد... لماذا يتهد فجأة؟ ربما لديه أشواق لفئة شكل «البول دوج» مثله... إنها يبتسم له وهو يبتسم لها ويتعانقان مثل كلبين «بول دوج» حقيقيين.

«احضروا فى الحراسة فى الليل. هناك فرق بين الكلاب وبين الجنود المصريين، لا تطلقوا النار بدون تحذير مسبق فكلاب كثيرة تتجول هنا، على ما يبدو بسبب الجشث. وأكرمنى بسيجارة وابتسم وأشعل لى السيجارة وابتسم مرة أخرى. وعلى ضوء الكبريت يبدو له وجه آخر. لحية عمرها يومان وعينان حمراوان وعلى ما يبدو فإن له فتاة ذات وجه حزين وأما ترتدى السواد.

... وكانت جدتى ترتدى السواد وتلف داخل سرير أصفر. وأمى تصرخ فى لى أنزورها. وأمى لم تبك أبدا، وعندما تبكى لا يمكن أن تصدقها. وفى جنازة «أفرام» الجار بكت قليلا. «أفرام» السمين الذى كان يلقي كل أزهار النرجس التى كنا نجتمعها، فى النار التى يشعلها لمقاومة «الناموس»... لا يمكن النوم من «الناموس»، ويقولون إن هناك ناموسا أكثر بجوار القناة. وابتسم وجه «البول دوج» مرة أخرى، وفى هذه المرة إلى منشى، و «منشى» يشتم كعادته... لم يكن هناك أى نجم وكان الجو باردا قليلا. رائحة الجشث تطوح من وراء الألوارى السوداء، وغراب من فوقنا وشجرة توت فى اللابل وكثير من الخفافيش، وفى الصباح بقع قاتمة على الحائط. كيلو متران من الجشث وربما ثلاثة كيلو مترات. وكان هناك اعوجاج وراء الدبابة المحترقة و «منشى» يضحك. إن للصباح لونا أصفر، «كف عن رفضى». «ليس عن قصد يا أحمق». ياله من طريق خرب.

كان «يهودا» يقف منتصباً بجوار «يوسى»، كيف يمكن هذا؟ وعلى طول الطريق وجوه بيضاء وشعر منسق لا تبعثره الرياح. إن الرياح غريبة هذا الصباح... صباح فى الصمراء بلا دجاج... ومنذ ثلاثة أيام لاغفوة حقيقية... سنكون لنا منازل على القناة وسوف نستطيع أن ننام... وكان على الجسد يثور وكانت للمنشفة صفراء والعرق لا يجف... وهناك رائحة مختلطة من العفن ومن الطيب... لم تكن «إيلانا» تستخدم أشياء مثل تلك الأشياء... فقد كانت كلها رائحة الأرض... ويبدو أن سنين قد مرت منذ أن كتبت هنا... الطابق الرابع... إن القناة تحت بصرك وقد ظهر اللون الأخضر من الجانب الآخر... وفى

المدينة ذات اللون الرمادي قابلت «إيلانا» التي تشبه الصورة المعلقة على الحائط ويتوق لها الجالسون امامها هنا .. وينسجون تحول جسمها الاعلام... معطف قاتم ومثير للفضك... وساكن لا تليق... ماذا كان مصيرهم؟.

وكان الدكتور «أناحي» ممارسا عاما يسكن الطابق الرابع أمام المزرعة حيث غطت قذائف المدافع سقفها ولمستها ببيع قاتمة.. وكان للدكتور «أناحي» زوجة وطفلان، ولد و بنت ومن الأمام الاصطبلات التي يتنفس فيها البشر آمال النصر، كانت شجرة توت وأرجوحه، وما هو بيتي... وكان حطر التجول بين السادسة مساءً والسادسة صباحا وجميعهم بقصصان المساء والجر يتراجع بين الملوحة وعدمها .

... سيحبب علينا المساء رياحا من البحر... ولم يكن هناك على الشرفة إلا اللون الكاكي، وكان الصمت مخميا مثل صباح يوم سبت... إن «منشي» يحضر كمثري من الصندوق... كمثري معطبة ومرة الطعم... وكان «رؤيين» منهمكا في الإشراف على سير الأمور، أما «يهودا» فإما نائم أو يكتب خطابات، وكانت عيناه حمراوين من الكتابة ولهاء في نومه... وكان ليهودا امرأة جميلة، وكان ذا قلب رقيق...

وفر فرس يحمل من المزرعة من الأمام... يصعدان ويهبطان على الرمال.. يختليان ويظهران ثانية.. والفارس تسهل بينما الجمل يطوى الرمال من خلفها، يختفي ويظهر من خلفه الفرس.. واحتبست الأنفاس.. إن «إيلانا» جامحة في غضبها.. ونهديها ضاحكان.. لقد سقطت القذائف بالأمس وسقط حائط الكنيسة الحمراء في الجهة الأخرى من الطريق لشدة دهشتنا.. وكانت القنطرة ناصة هذا الصيف في حين زرعت فيها المدافع..

وكان «إيلانا» نهد معلق من هنا وآخر معلق من هناك ولكن اليوم رابع.

«أحترس من المفاجآت، فعلى بعد مسافة قصيرة منا تجمع صفيح من الأعداء فلا تقترب منهم وإلى ساعات الليل يجب إطلاق النار على كل خيال مشتبّه فيه».

وكانت العميون مغمضة.. كانت أمي تمك لي صديريا للشتاء وتنتظر خطابا.. خطابا واحدا يصل إلى الوطن يحمل تحيات دافئة.. خطابا «إيلانا» فالأشواق لا تعرف الفشل.. أسيرعان أخران ومغضب إليك..

ما هذه الضجّة؟ طلائق في الشمال... وقفز يهودا وصرخ مطنا حدث شيء ما وكان «منشي» يبحث عن كمثري أخرى.. وكان كل شيء يكسو الضباب ومن الصعب تصديق أن شيئا ما يحدث أسفل في الشمال وقيل إن هؤلاء يطلقون النار على هؤلاء ولا تعرف من الذي بدأ؟.. سوف يوزعون الخطابات في الصباح.. وضع «رؤيين» يده على حافة النافذة وكانت قدمه في الشرفة والأخرى داخل الغرفة.. وكان كالصدم يحملق ناحية الشمال محاولا أن يتابع ما يحدث، وعلت عاصفة ترابية خلف المزرعة.. لقد بدأ اليوم هائلا أكثر من اللازم والآن هاهي ضجة الديابات والعريات نصف المجنزوة قادمة شمالا من الطريق... ويبدو أن الحرب قد توقفت قبل أن تبدأ ونحن ننظر الأوامر ونستمع في الحال ماذا حدث، يجب أن ننظر تلك الأنباء بصبر.. وكان «منشي» يقضم للكمثري واحدة تلو الأخرى بلذة عجيبة وفي بطنه، وكان «رؤيين» عصيبا يجفف العرق

بأطراف أكماله.. شيء ما يحدث عنده ولا يقول... أما «يوسى» السائق فقد نام في أقصى الحجرة منتظرا الخروج... لقد أحب «إيهود» «نوجا» حبا لا يوصف، فقد عادوا جميعا إلى الوطن في عيد الاستقلال وبقى «إيهود» وخمسة آخرون في المعسكر، فبقى كان «إيهود» القوي الصلب محبوبا سبعة أيام لضربه طياحا في «ميمنتج»... ثلاث ساعات من البكاء والعينان فحجلان أن تنظرا إلى «نوجا» الجميلة... ياله من عيد استقلال فريد... «إيهود» في الجنوب و«نوجا» في الشمال والمسافات تفصل بينهما... واستند «يوسى» على جانبه الثاني وتهدد... كانت «إيلانا» تعرف كيف تبكى في ساعات المتعة وتفرح في ساعات الحزن... وصرخ «يهودا»: يجب أن نكون في السيارة العسكرية بعد دقيقتين أو ثلاث... إن سيارة الخدمات الطبية قادمة وعلينا إخلاء الجرحى... أهذا كل شيء؟ لقد كانت المعركة أقصر من أن نشترك فيها نحن أيضا... وكان من الصعب النظر إلى وجوههم فقد جعلهم الغبار متشابهين، وتلقه جريح أسفل السيارة العسكرية فصدره مفسول بالدم والدم فقط هو الذي يضىء هذا المساء... إن العدادات مطفأة والقلب لا يفهم شيئا كان «جبرائيل مزراحى» من السرية الثانية احتياط هو الحصاب الوحيد في حادى اليوم وإن يعيش حتى الغد.

«... إنكم تحتاجون إلى راحة قصيرة... هاهى الكشرى والحلويات والسجائر المقوسة.. إن الليلة مظلمة أكثر من اللازم ومن الممكن توزيع الخطابات الآن بعد كل شيء... وحاول «يوسى» أن يضحك... وهو يستطيع أن يسبب الضحك بسهولة بوجه مثل وجهه ويعينيه غير الجادتين...

وكان لى خطاب أصفر «فائق» يبدو أنه تعمل عدة أيام حتى وصلنى. كان خطه صغيرا ومبعثر... ربما تمجب لهذا الخطاب ولتوقيته غير المناسب بالمرّة... «إين» «إيلي» يحتاج لى وأنا لست سعيدة بذلك كثيرا.. إن الوقت غير مناسب للحفلات وسوف يتم الزفاف هنا فى المزرعة... إن تكررني... إن «إيلي» يطلق لحيته وله عينان حزيتان وشعر مبعثر... سوف أتذكرك وأتذكر حماستك الزائدة... أمى ترسل سلامها لك وكذلك أبى و«عينات»... إن الطبيعة ساحرة فى الشمال، إنك تعلم بالتاكيد كم من الصعب أن أكتب خطابا كهذا، ولكن تتضاعف الصعوبة فى إنهائه... إننى لا أستطيع أن أختتم خطابى ولا أعرف «هل انتهى كل شيء، بيننا... إن «إيلانا» حمقاء وإلهاء وهوائية.. لتشتغل لى سيجارة يا «منشى» فلنا ساحاظ على السيجارة الأخيرة التى معى».

وتعالت أصوات الصراخ... وكان من الممكن الإصغاء إلى شيء ما.. وكان الرشاش «العوزى» يزداد ثقلا والطريق يظهر من الأمام ومن خلفه ظهرت الكنيسة... كانت القنطرة مدينة عربية ليس فيها مساجد وكانت متطبدة وصامتة ولم تكن الأجراس تدق... ووجد «منشى» فتاة فى السوق من خلف الكنيسة.. ذلك السوق الذى لا يرويه من هنا... فتاة عمرها ست عشرة سنة لها صدر يثير الإغراء وعينان سوداوان وشعر قنر وأسنان بيضاء صغيرة... من الممكن اغتصابها بسهولة وإن تقول لها كلمة حب فى أنفها.. ولكنها ردت بالعربية بلعشة وشغائم ولعنات وعنف... وأبسم «منشى» وسوف يحتفظ بسرره وكذلك الفتاة.

.. ومن اليسار تزيجم البيوت وتكتظ باللاجئين الذين لا تعرفهم ..ومن المخيف الدخول هناك حتى في النهار، وقال «يهوداء» إن المشاكل تظهر هناك فكيف يمكن العيش في اصطبلات طينية كهذه؟ وتبدو منهم المشاكل أيضاً؟

... همست أيلانا لي كلباً وصلقت كلامها... كان «إيلي» جريحاً وكان صديقاً للأسرة لا خطر منه، فقد كان كل حبها لي... وفي كل ليلة كان له اكتشاف جديد... إن طعم الغم معروف ومؤلم... لتخسريها حتى تصرخ وتبكي وتذهب لصال سييلا...

... بعد سنوات ستكون أيلانا قد سمعت وانصت وأصبحت شمطاء لا تصلح للحب... سيصبح إيلي جريحاً ومقيداً في مقعد المعوقين، والرياح تكتشف فيهم أشياء من الممكن تغطيتها فقط عن عيون الناس، وأصبحت العيون حزينة والصدر متهدلاً، ومن بعيد ستحاول أن تهمس بشيء ما؟ يقترب مقعد «إيلي» ويأتي من الأمام وهو بداخله... ستتعثر «أيلانا» وتسقط في حفرة لا يرونها ولكنهم يستقلون داخلها والطين يغطي وجهها فتدغم عيناها، لقد أصبحت «أيلانا» مثل البركة ويصعد إيلي وجهه عنها ويتنسم في أرتباك...

... بدون ساعة يمكن أن تلتصق الوقت مع شعاع الضوء الأول فقط بعد ساعة يمكن العودة إلى الفراش والاستلقاء بين البطاطين الملونة وأن اكتب خطاباً للوطن فيه تحيات دافئة.

... الجو بارد أكثر من اللازم... وهذا دليل على قدوم الصباح، وودت الكنيسة كتلة متضخمة كبيرة. وقعت مرة أخرى بعدد من الدورات حول المبنى، وازداد الرشاش العوزي ثقلاً وكان الحريق خالياً، وعم الحواء طوال الليل بلا أثر للحياة. والضوء حتى الآن باهت ومن الممكن تمييز خطوط البيوت الصغيرة من اليسار.

ويبدو أن الخيال الذي بدا لي من هناك في الصورة مثقلة كهذه، بعد قليل سيظهرها الضوء ونراها بوضوح... وخفق القلب قليلاً، ولم يعد العوزي ثقلاً.. لا داعي أن أناديه ليتوقف... جاء أو لم يأت، والضوء بزغ أو لم يبرزغ، فليس هناك أوتق من العوزي المستعد، وسمعت أصوات طلقات الرشاش في الهواء... ليتوقف ذلك الرجل هناك... ليتوقف عن الاقتراب.

«سمعنا صرخات من الطابق الرابع... «من أنت؟» شيخ مجعد الوجه ومثلم ذو عباءة سوداء طويلة ورائحة مفزعة، حتى رائحة الصباح لا تقدر على إزالتها... «إلى الكنيسة».. كان عمره سبعين أو ثمانين وكان طويلًا كالرمح... «تمال أيها الشيخ حتى لا يرويك... «شكراً يا فندم»... «ما هو الطريق ومن هناك إلى الكنيسة».

ويرق ضوءه ودمعت العين من هذا الصباح اللامع، كان الرمل يلمع والبيوت تيرق والعوزي يلمع... شيخ أحمر وملعون في صباح بارد هكذا... «من هذا الذي يسرع نحو البيت؟... كان قميص «رؤيين» منزوعاً ونظارته معلقة على أنفه... «ماذا حدث؟»

«ومن هذا الأسود الذي على الطريق؟ أعطنى العوزى الذى معك وسمعت صوت مجموعة من الطلقات أمام الكنيسة وفى ضوء الصباح اللامع ظهرت عبادة سوداء على الطريق تعصف بها الريح التى حملت معها هواءً عليلًا من البحر، وطلب رؤيين تفسيرًا لما حدث... وغمضت عيناه من الألم... «نظف العوزى وأعد له مرة أخرى»... من كان هذا أيها الأحمق؟

... «شبع فى الثمانين من عمره»... «ولماذا هذا الضحك؟»

... «لقد قتلت شيخًا من شدة الخوف وأنا أنظر إليك ولا أضحك أيها الأبله».

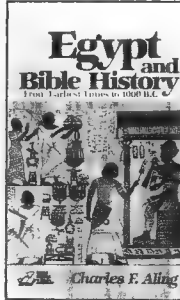
وتصيب رؤيين عرقًا هذا الصباح، رغم أن الصباح كان باردًا جدًا، وسقطت القذائف طوال الصباح وكانت القنطرة تصدح بالمرشات العسكرية ونحن فيها وتاركوها، وتجمعت المعدات والوجوه الشاحبة فى السيارة العسكرية، وفى الجهة الأخرى من أنفء تشتعل الحقول... وعبر الطريق وأمام المزرعة كانت هناك عبادة سوداء تتطاير من الريح كالنقاب، وجمل وارس يصهلان ويصعدان على الرمال.. والنيران تاكل الحقول... ويحدث «رؤيين» حوله عن غفوة قليلة بعد تلك الليلة الطويلة.



مصر والتاريخ التوراتي

ويبدأ المؤلف عمله في هذا الكتاب من حيث انتهى رواد علم المصريات الكبار في النصف الأول من هذا القرن، معترفًا بأن فضل مصر على الحضارة الغربية قد أصبح محسوسًا منذ أعمال المصريات الأمريكي «جيمس هنري برستيد» خاصة في كتابه عن تاريخ مصر - A History of Egypt - ولعل القارئ يعرف أيضًا لهذا العالم الكبير كتابيه الآخرين المترجمين إلى العربية: (فجر الضمير) و (تطور الفكر والدين في مصر القديمة).

ومع إقرار المؤلف بفضل «برستيد» ورفاقه، فإنه يدرك أنه إذا كان لتاريخ مصر مهما لدارس الحضارة الحديثة، فإن أهميته لدارس الكتاب المقدس تتضاعف مرات، فمصر كما يرى المؤلف، كانت جزءًا أساسيًا



غلاف كتاب: مصر والتاريخ التوراتي

يعتبر هذا الكتاب واحداً من الكتب القليلة التي تهم فريقين من القراء معاً، هما: الفريق المهتم بالحضارة المصرية القديمة، والفريق المهتم بالكتاب المقدس، فضلاً عن القراء الآخرين المهتمين بكل ما يتعلق بالحضارات القديمة بصفة عامة؛ فهو إذن كتاب من علم المصريات، ومن تاريخ اليهودية وعن الحضارة القديمة في الوقت نفسه.

ومؤلف هذا الكتاب تشارلز ألينج Charles F. Aling: رجل جمع بين الثقافة العلمية والتخصص في علم الآثار عامة والمصريات خاصة، وقد أله ذلك ليصبح أستاذاً في شئون الكتاب المقدس والمعهد القديم حيث حصل على الدكتوراه من جامعة مينيسوتا في التاريخ القديم، كما زار مصر مشاركاً في بعثات أثرية عامي ١٩٧٢ و ١٩٧٨.

من عالم (العهد القديم) شأنها في ذلك شأن أشور وبابل وميتشقي، وحتى إسرائيل نفسها ولا عجب في أن تحظى بميزة خاصة في الكتاب المقدس، خاصة الأسفار التنبؤية: اشعيا Asaiah وأرميا Jeremiah ويزكيا Ezekeial. وفي هذا الأخير نبوءات طويلة استغرقت أربعة فصول (٢٩ - ٢٢) عن مستقبل مصر.

يخصص المؤلف الفصل الأول من كتابه لأول اتصال معروف بين المصريين والعبرانيين حين ولد إبراهيم إلى مصر، ويحاول المؤلف أن يحدد هذا التاريخ بفترة الانتقال الأولى التي تحصل في مصر بين الدولة القديمة والدولة الوسطى أي أواخر الألف الثالثة قبل الميلاد، غير أن المشكلة التي ينبغي أن نأخذ النظر إليها، هي أن المؤلف يعتمد التسليم المطلق بما ورد في العهد القديم من تاريخ موثق به - على حد قوله - وهو السنة الرابعة من حكم سليمان التي يحددها سفر الملوك سنة (٩٦٦) قبل الميلاد، ثم إنه يعود التهجيز حسب ما ورد في الأسفار الأخرى من أن الخروج من مصر كان قبل (٤٨٠) عاما من حكم سليمان، وأن دخول يعقوب إلى مصر قد تم قبل (٤٣٠) عاما من الخروج عندما كان عمره مائة وثلاثين عاما. وهذه التواريخ لا ينبغي أن تؤخذ بحرفيتها، لأننا نستطيع بهذه الطريقة أن نصل إلى أن أبنا دافيه عليه السلام، كان حيا في الفترة التي كانت

الحضارة المصرية فيها تأخذ طريقها نحو التفتيح وإتمام الوحدة في عصر ما قبل الأسرات!

أما الفصلان الثاني والثالث، فيدوران حول إقامة يوسف في مصر، ويستعرض فيهما المؤلف مختلف الاحتمالات والتوقعات معتمدا بشكل أساسي على ما ورد في النصوص المقدسة، وإن لم يمتعه ذلك من الاستعانة بنتائج البحوث الأثرية غير أن اعتماده على الوثائق الأثرية يزداد بصورة واضحة في الفصلين التاليين اللذين ناقش فيهما قضية الخروج من مصر، حيث نجد مناقشة واسعة لكافة الاجتهادات التي قدمها علماء المصريات حول هذه الحادثة، مثل المصريولوجس الإنجليزي هفنفري بيترى F. Petrie الذي اقترح عام ١٩٢٠ ق.م. تأريخا للخروج؛ وهو تاريخ متأخر إذا قيس بالتواريخ المبكر ١٤٧٠ ق.م. الذي رجحه جون بيمنسون John J. Bimson، ويصل المؤلف إلى اللطائف بالتاريخ المبكر مؤيدا رايه بنتائج البحوث الأثرية في الأردن، حيث ثبت أن هناك سكانا وادين نزحوا فجأة حوالي عام ١٤٠٠ ق.م.

أما الفصل السابع، فقد أداره المؤلف حول (إسرائيل والتاريخ المصري المتأخر)، وهو التاريخ الذي سطع فيه نجم إسرائيل في المنطقة تحت حكم داود وابنه سليمان، بعد الفراغ الذي خلفه ضغط مصر أواخر

عصر الرعاسية. ويتناول المؤلف في الفصل الثامن والأخير عناصر الاتصال الثقافي بين مصر وإسرائيل؛ وعلى الرغم من أنه يقر بضعامة ما تبين به إسرائيل لمصر ثقافيا، إلا أنه يرى أن الاتصال الثقافي بين الشعبين لا يمكن أن يسير في اتجاه واحد على طول الخط، ومن هنا يجتهد المؤلف في إثبات بعض العناصر التي تسيرت إلى مصر من التراث العبري، خاصة في مجال اللغة.

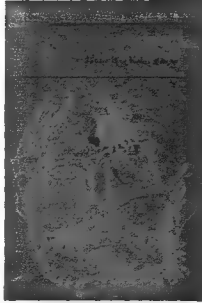
يحاول المؤلف أن يثبت رفضه للمنهج اللساني Allegorical Method لسي دراسة التاريخ، ويسأل لشروع هذا المنهج هذه الأيام، حيث يتم إخضاع التراث الفكري الإنساني لكلمة الله بمعناها المصري، وربما كانت هذه هي المسئنة الكبرى في هذا الكتاب .

أما الأفكار المبثورة في صفحات الكتاب - عن قصد أو غير قصد - فكثير منها ينبغي أن ننبه إلى خطورتها، فمثلا يحاول المؤلف أن يخلص مصر عن أفريقيا ليربطها بالشرق الأدنى، (أو الشرق الأوسط كما يلمح بذلك الجميع هذه الأيام)، ومن المفصك أنه يجعل القليل السبب الأساسي في عزلة مصر عن أفريقيا!

ومع أن الكتاب قد صدر في مطلع الثمانينيات، إلا أن علاقته بما يدور الآن لا ينبغي أن تفي.

عجز النصر - الأدب الإسرائيلي وحرب ١٩٦٧*

١٩٦٧ ترك الإسرائيليون يمانون من مشكلة السكان العرب، التي كانوا قد ظنوا أنهم حلوها في عام ١٩٤٨، وكانت حرب لبنان ١٩٨٢ أسوأ خطوة قامت بها العسكرية الإسرائيلية. لأنها نقلت الوجود الفلسطيني من لبنان ليستقر في الضفة الغربية ويوقد الانتفاضة. وإذا كان التاريخ المعاصر للصراع العربي الإسرائيلي قد جعل دولة إسرائيل في حالة من الحروب المتواصلة، بحيث إنها بين حرب وأخرى، تستعد لخوض حرب جديدة، فإن هذه الحروب أصبحت بمثابة المحور الزمني الذي تتحرك إسرائيل وفقاً له في كل مجالات حياتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية. إن التاريخ الأدبي والاقتصادي والاجتماعي في إسرائيل يتم تقسيمه وفقاً



قوة عربية، في الصراع ضد الوجود الإسرائيلي في المنطقة العربية، وانتصار

تنطلق الفكرة المحورية في هذا الكتاب، من حقيقة أنه بالرغم من انتصار إسرائيل في معظم الحروب التي خاضتها ضد العرب، إلا أن هذه الانتصارات لم تحل مشكلة الوضع الإسرائيلي المزيج، مما يجعل مقولة الفيلسوف الألماني هيجل عن «عجز النصر» مقولة ملائمة للعائق الإسرائيلي، الذي جعل الإسرائيليون يواجهون بعد كل انتصار مشاكل أكثر تعقيداً. إن الدولة الصهيونية قامت أساساً على انتحاص سعي في نقل السكان الفلسطينيين، وهو الانتحاص الذي كلفهم عدم راحة البال، والشعور بالذنب لدى قطاع كبير من ذوي الحساسية الإنسانية من مفكرهم ومثقفهم، والانتحاص الثاني عام ١٩٥٦، أدى إلى دخول مصر، أكبر

* صدر هذا الكتاب عام ١٩٩٠ من دار (فكر للدراسات والنشر والتوزيع) بالقاهرة، مؤلفه الدكتور رشاد الشامي، والعرض المقدم هذا بقلم المؤلف.

الحروب وتواريخ نشوؤها وهي الخطوط الحمراء التي ينتهي عندها جيل ويبدأ بها جيل ومصر جديد. ففي إسرائيل تتدفق الاصطلاحات والتعابير المرتبطة بهذه الحروب، فهناك أبناء حرب ١٩٤٨، وأب حرب ١٩٦٧، وأب حرب يوم الغفران، والاقتصاد الإسرائيلي بين حرب سيناء ١٩٥٦ وحرب يونيو ١٩٦٧، والصورح الإسرائيلي بعد حرب ١٩٧٣، والضريبة السيامية بعد حرب ١٩٧٣... إلخ. إن الحرب في إسرائيل على حد قول عالمة النفس الإسرائيلية عامليا فيميلح: «في جزء من الماضي، ومن الحاضر، والمستقبل. إنهم يملكون في السلام، ولكن لايسد من الاعتماد للحرب القادمة. إن الأسئلة المعتادة في حياتنا هي: ما هو الوقت الباقي حتى الحرب القادمة؟»

وهكذا فإن ادبيات الفكر الإسرائيلي زائخرة بمثل هذه الرؤية التي تنظر إلى العرب باعتبارها قدر حتمي وهو جبرية لانهاض منها من أجل ضمان الوجود الإسرائيلي، بما تنطوي عليه هذه الرؤية من إحساس بأن الموت الذي تنطوي عليه الحرب يسير في أعقابهم كوقوع الحافر على الحافر دين خلاص.

ومن هنا فقد اهتم مؤلف هذا الكتاب كاستناد متخصص في الأدب العبري الحديث والمعاصر بدراسة وتبني تلك التيارات من الأدب الإسرائيلي الذي يندرج تحت

اسم «أدب الحرب». وقد قام بدراسة الأدب حرب ١٩٤٨ من زاوية تتبع تلك الاتجاه الذي حاول أن يبدى قدرا من التعاطف الأخلاقي والإنساني للمساة التي حدثت لأبناء الشعب الفلسطيني إثر كارثة حرب ١٩٤٨، وذلك في دراسة تمت عنوان «الفلسطينيون والإحساس الزائف بالذنب». دراسة في أدب حرب ١٩٤٨، مع ترجمة قصة مخزية خزانة للأديب الإسرائيلي صافيح يزهاره» وقد كشف في هذه الدراسة عن زيف محاولات تفريغ الضمير التي يقوم بها بعض الأبناء الإسرائيليين في محاولة لإفناء انفسهم من مسؤولية ما حدث من فظائع للفلسطينيين وطرحهم من ديارهم، بالرغم من أن بعضهم شارك بالفعل في هذه الأفعال.

ونظرا لأن النتاجات الأدبية عن آثار وروحه فعل الحروب على مجمل النصيح العام للمجتمع الإسرائيلي بصيغة علمية وعلى الشخصية اليهودية الإسرائيلية بصيغة خاصة (صدرت المؤلف دراسة عامة بعنوان «الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العنصرية» في سلسلة «عالم المعرفة» رقم ١٠٢ يونيو ١٩٨٦) تعتبر من الأهمية بمكان لكل من يريد أن يتعرف على بعض إيقاع الحياة داخل هذا للمجتمع الغريب للتكوين والأطوار، ونظرا لأن دراسة الأدب الإسرائيلي، تمنح في كثير من الأحيان على قراء السياسة الإسرائيلية باعتباره مرشدا

لتوجهاتها ولتوترات المجتمع، والإحساس بالانقراض، وانبحث الدائب عن الأمن والتواصل الإنساني، وبك جراح مراحل العذاب التاريخية.. إلخ، فإن هذه الدراسة عن مشاعر «عجز النصر» في الأدب الإسرائيلي عن حرب ١٩٦٧ تسعى للكشف عن الوجه الآخر للانتصار العسكري الإسرائيلي، وهو وجه السأم من الحروب والغربة في حياة تظل من راحة الموت التي تطاردهم في كل يوم وتحرمهم من الأمل في تواصل الحياة الهائلة وممارسة الحب بلا قلق على مستقبل الأبناء الذين يقومون دوما على الأضلاع القوسية كمتى بلا ثمن. إن النصر العسكري عندما يتحول إلى زهر فارغ لا يصفق السلام وعندما يتحول إلى شارات وأوسمة تعلق على مسدود الضميريين من القادة العسكريين الذين يقفون في زهو من زيف على جثث الضحايا، دون أن يعلق لأبناء الشعب الأمن والعيش في سلام، يصبح نصرا عاجزا. وقد حطت الكثير من النتاجات الأدبية عن حرب ١٩٦٧، وبالذات في إثر نشوب حرب الاستنزاف عام ١٩٦٩، بالكثير من التعابير الصارخة عن هذه الأحاسيس، وهذا الجانب من أدب حرب ١٩٦٧ الإسرائيلي، هو ما يتناول هذا الكتاب. وقد تناول الكتاب في هذا الصدد كافة جوانب الأدب العبري الإسرائيلي عن حرب ١٩٦٧ التي تكشف عن هذا البعد الإنساني الرافض لكل الاعتبارات الأمنية

الإسرائيلية، والرافض لكل دعاوى التوسع المستوحاة من الأيديولوجية الصهيونية، لدرجة أن أحد شعراء إسرائيل، وهو مائير شيفلاه قد نشر قصيدة عكست كلماتها كل هذه المشاعر حيث يقول:

ليس هنالك سطر في هذه البلاد

*ولم تكن كل أرضنا قد ساروا فيه
أعلى منحد من جبهة الفتنة
المتفتنة.*

يتناول الكتاب:

١. الأدب الريبوتاجي (الوثائقي) عن حرب ١٩٦٧:

وهو ذلك النوع من الأدب الذي يشتمل على كثير من قصص الصحفيين شهود العيان الذين رافقوا الجنود في المعارك ووصفوها بصورة واقعية جعلت هذه الكتب تلقى رواجاً واسعاً. ومن أهم الكتب التي صدرت في هذا الصدد وتعتبر نموذجاً للأدب الريبوتاجي كتاب «حديث المحاربين» الذي صدر في أكتوبر ١٩٦٧ وهو عبارة عن محادثات مع عدد من أعضاء «الكيبوتسات» (المستعمرات الاشتراكية) الذين اشتركوا في هذه المعارك. والكتاب حافل بمادة خصبة لدراسة نفسية المقاتل الإسرائيلي عشية عودته من الحرب وبعد تحقيقه لانتصار لم يكن يحلم به. ويتناول الكتاب رسداً لاجتماعات مكاتبي «الكيبوتس» (٢٥٪

من عدد المقاتلين الإسرائيليين بالرغم من أن سكان الكيبوتسات لا يتجاوزون ٥٪ من مجموع سكان إسرائيل) تجاه القضايا التالية:

١. اتجاهاتهم إزاء أنفسهم بوصفهم

شعباً

٢. اتجاهاتهم إزاء إسرائيل بوصفها

دولة.

٣. اتجاهاتهم إزاء الجيش الإسرائيلي

وقائمه

٤. اتجاهاتهم إزاء العرب

٥. اتجاهاتهم إزاء العرب

٦. اتجاهاتهم تجاه الجيوش العربية

وقد كشف تحليل مادة هذا الكتاب عن الكثير مما يتأبط نفوس الشباب الإسرائيلي من كراهية للعرب وعدم الرغبة في التحول إلى مسيحيين ورفض الإغرام على القتل والتدمير وعمق الإحساس بالانتماء اليهودي الشامل تاريخياً ونفسياً والإحساس بالخوف من أن مصير اليهود حتى في دولة إسرائيل ملحق في كلف القدر والخوف من الإبادة. وهو الخوف المرتبط بنكسر النازية. والتعامل مع مشاهد اللاجئين الفلسطينيين، الذين أثاروا في أنفسهم ذكري الاقارب أثناء مرحلة النازية... إلخ.

والكتاب الريبوتاجي الثاني هو كتاب «مكشوفون في برج الدبابة» لشمعوني طيفيت وهو كتاب يتناول فصول القتال

الذي دار على الجبهة الجنوبية «قناة السويس» بواسطة الطوابير المدرعة الإسرائيلية بقيادة العميد «يسرائيل طل» قائد سلاح المدرعات في حرب ١٩٦٧. وفي هذا الكتاب يتحول قادة إسرائيل إلى الهمة خرافية، وخاصة بعد أن يتمرض لتلهيع سلاح المدرعات الإسرائيلي وطوره مبادئ القتالية. ويتطرق الكتاب في جزئه الأخير إلى وصف ممارك المدرعات واستخلاص الدروس العسكرية منها وخاصة بالنسبة لمعركة رفع حشد دبابات الستالين الثقيلة المصرية. ومن القضايا التي يركز عليها الكتاب قضية عدم وجود طرق مبلورة للتضبيب المسعري في سلاح المدرعات الإسرائيلي، ويرى أنها من المشاكل المؤثرة للغاية في جيش الدفاع الإسرائيلي.

٢. القصة القصيرة والرواية الإسرائيلية بعد حرب ١٩٦٧

يتناول هذا الجزء بعض نماذج من القصة القصيرة والرواية الإسرائيلية بعد حرب ١٩٦٧ عبرت عن معظم... إن لم يكن كل... تيارات الأدب المعاكسة لمعجز النصر في صوره المختلفة التي سادت المجتمع الإسرائيلي في أعقاب حرب يونيو ١٩٦٧ هي:

١. قصة «مكشوفون» للأنثى الإسرائيلية شولاميت هراوبين، وهي قصة قصيرة تصبر عن اتجاه التبريرية المعوي.

الإسرائيلية من خلال معالجة ديمقراطية الإحساس بالذنب، في الأدب الإسرائيلي تجاه ما حل باللسطينيين أثناء معارك حرب ١٩٤٨.

٢ - قصة «الباحث عن الشراء للدايدب الإسرائيلي شمعون بوي»، وهي قصة تعبر عن تيار الفساد السياسي والاقتصادي الذي ساد إسرائيل في أعقاب حرب يونيو ١٩٦٧، وانفتاح جميع الأبواب في الحياة الإسرائيلية أمام رجال المؤسسة العسكرية القدامى والجدد لكي يثروا بغير حساب.

٣ - قصة «بعد الحرب بيوم واحد» للدايدب الإسرائيلي «يغال ليف»، وهي قصة تعبر عن الرفض النفسي للحرب من جانب أحد الجنود الإسرائيليين حتى في ظل مشاعر الانتصار.

٤ - قصة «للقاء الأخير» للدايدب الإسرائيلي «مريشاي طيب»، وهي قصة تعبر عن الانهيار النفسي الذي تزدى إليه نتائج الحرب وخاصة سقوط الضحايا من الألاب والأجباء.

٥ - قصة «في بداية صيف ١٩٧٠» للدايدب الإسرائيلي أ. ب. «يهوشوع» وهي عبارة عن صرخة ضد الحرب وتجسيد لصراع الأجيال في إسرائيل نحو العزلة والغربة للميز للأجيال في إسرائيل في مواجهة قضية الموت ومحاولة تمديد من المستول عنها.

٦ - رواية «والله يا أمي إنني أكره العرب» للدايدب الإسرائيلي «يغال ليف»، وهي رواية لتتناول الحرب كوقائع عسكرية بل تلك المعارك التي دارت في أعماق نفس المؤلف، وحول ما يملئه الضمير والعمل وما يملئه الخوف من العرب والتعلق بالصداة والإخلاص للرفاق، من وجهة نظر مقاتل ذاق أهوال الحرب.

٧ - رواية «العرب تحب للرجال الشبانه» للدايدب الإسرائيلي «يغال ليف»، وهي رواية ليست عن حرب يونيو ١٩٦٧، بل عن الحروب اليومية التي تدور بين قوات الاحتلال الصهيوني والمناضلين الفلسطينيين في المناطق المحتلة من خلال الواقع الحقيقي، واقع النيران والدم، والنفاق والدعاء، واقع حرب الصراع بين الطغمة التي تحاول تثبيت ما حققته بقوة السلاح وتحطه أمرا واقميا أبدياً، وبين العناصر الفلسطينية التي حملت السلاح لاسترداد الحق السليب، وهو الواقع الذي يدفع حياته ثمناً له أشخاص لاتصى لهم هذه الأوضاع التوسعية شيئاً ويتوقون للسيف في دعة وسلام.

٣ - القضية الفلسطينية في الأدب الإسرائيلي بعد حرب ١٩٦٧:

ويتناول هذا الفصل بشكل مركز ذلك التغيير للموس الذي حدث في الموقف من العرب الفلسطينيين، وهو الأمر الذي لم يكن

ملحوساً من قبل، لدى أي قطاع من قطاعات المجتمع الإسرائيلي، لقد أثرت الحرب بصورة مفاجئة تأثيراً مزدوجاً على المجتمع الإسرائيلي، لقد أثارت مشاعر متطرفة وأساطير دينية وقومية بين قطاع من الإسرائيليين الدينيين، وأثارت لدى قطاع آخر، وخاصة من بين لوى الوعي والمثقفين، ما يمكن أن نعلق عليه «أزمة ضمير» أو «عقدة الإحساس بالذنب»، لقد بدأ ينمو بعد الحرب مباشرة وعي واضح، بأن إسرائيل بتعريفها للعرب في إثر الهزيمة قد أخذت على عاتقها، على الأقل، قدراً من المسؤولية الأبية عن مصيرهم. لقد أصبح هناك إحساس لدى الكثيرين من المثقفين الإسرائيليين بالشك تجاه القضية التي يموتون من أجلها لأنهم يموتون من أجل شيء قائم أساساً على الظلم، وقد أكد هذا الاتجاه أن الاعتراف الصهيونية في فلسطين ليست مطلقاً، بل ومساوية في قيمتها من الناحية الأدبية والسياسية لحقوق عرب فلسطين. وكانت نتيجة ذلك أن انطلقت في إسرائيل ندوات حاسمة ببذل جهود فورية من أجل تشجيع إنشاء دولة فلسطينية في المناطق المحتلة.

وقد تناول هذا الفصل تأكيداً لهذه الاتجاهات قصة «في مراجعة الغابات» للدايدب الإسرائيلي أ. ب. «يهوشوع» التي نشرت عام ١٩٧٨، والتي يدور محورها حول جزيرة الوجود العربي في فلسطين،

والتشكيك في ما يسمى «الحق اليهودي» في فلسطين.

٤ - مراثى النحصر في النحصر الإسرائيلي بعد حرب ١٩٦٧:

وقد تناول هذا الفصل تلك المراثى الشعرية التي حظت بها صحف إسرائيل بعد هدوء نشوة النصر من خلال عدة محاور رئيسية هي:

١ - الحساسية الشديدة في قضية اليهودي الإسرائيلي تجاه قضية الموت والخسائر البشرية في الصراع، حيث يوجد في المجتمع الإسرائيلي دائماً توتر بين تقرير الموت والتفخيم في الإطار الشامل للمجتمع الذي يحارب من أجل وجوده، وبين عدم العمل والضرورة التي يكتنف الموت بالنسبة لبناء هذا المجتمع، وخاصة وأن تجربة النازية ما زالت ماثلة في أذهان أبناء هذا الجيل من الإسرائيليين، ولذلك فهم يعتبرون أن أي تجربة موت أخرى إنما هي إضافة لكسب مليئة حتى حلفتها، ومن هنا فداحة الإحساس بالثمن الذي ما زال يسدد، وفداحة الألم الذي يسببه الموت، والذي يجعل من هذه الدولة بمثابة «البلد التي تاكل ساكنيها».

٢ - المحور الثاني هو شعور تناول الشعراء الإسرائيليين للقضية الأزلية بعمقها مواجهة الموت لدى اليهودي من خلال تلك الأسطورة اليهودية التي تسمى

«التفخيم يسمو» والتي تسمى بالعبرية «معليقيد»، والتي تدور حول ما ورد في التوراة حينما لم يترد إبراهيم (الجد الأكبر لليهود حسب الرؤية اليهودية للتاريخ) في ذبح ولده الوحيد والمحبيب عندما طلب منه الرب ذلك، واقتداء الرب له بكبح سمع بينما كان السكين فوق عنق السلام. ويرى شعراء إسرائيل أن هذه الأسطورة قد بدلت ضحاياها حيث يتولى قامة إسرائيل دور الآباء البائس ويضعون بالأبناء على مذبح أطاعهم في سبيل قضية تبدو مفروية، ولكن دون أن يلتفتهم الرب بكبح سمع!

وهذا الجزء فيه عدد من القصائد التي تعبر عن هذين المحورين وتكشف عن مدى الإحساس بفداحة الموت بلا شئ والحلم بلحظة من الأمن والسلام .

٥ - طغرات الغضب والمخبط في المسرح الغنائي الإسرائيلي بعد حرب ١٩٦٧:

من الظواهر الجديرة بالرصد في الواقع الإسرائيلي بعد حرب ١٩٦٧، شعور طغرة للمسرح الغنائي الانتقادي الساخر الذي لم يتحرج عن نبح كل الأبقار للقضية في إسرائيل على مشهد من قادتها، ومن كل القوى الدينية المتطرفة والقوى اليسوعية الفاشستية. وكان الاسم البارز الذي ملا هذه الساحة وعبر عن هذه الظاهرة وتحول

إلى مؤسسة فنية فريدة وقائمة بذاتها هو اسم الكاتب المسرحي الإسرائيلي حانون ليفش، الذي بدأ في كسب شهرة شعبية واسعة بين قطاع كبير من الشباب الإسرائيلي القارئ لروى المؤسسة العسكرية الإسرائيلية. بعد أن مثلت مسرحيته الأولى «أنت وأنا والحرب القابعة» وقد كتب ليفش هذا من المسرحيات الغنائية الانتقادية الساخرة التي تتضمن عددا من الأغاني عالجت مسائل حساسة وموجهة في أن واحد مثل فقدان الأبناء في الصراع، والشرم، ومسألة معوقى الصراع، والمغفرة من شعارات المؤسسة الصهيونية الحاكمة وأسلوب معالجتها للضحايا السياسية المطروحة مثل هل الأراضي التي احتلتها إسرائيل هي أراضٍ محتلة أم أراضٍ مستقطبة بها أم أراضٍ محررة؟! وقد تناول هذا الفصل لمانوخ ليفش مسرحية «أنت وأنا والصرب القادمة» التي تتناول قضية أن دائرة الصرب المغلقة التي تضوئها إسرائيل لن تمنعهم الأمن والسلام أبداً، وأن سيف الموت سيظل معلقاً فوق رقابهم دون فكك وقضية أن الحياة أغلى من الموت. حتى ولو كان هذا الموت من أجل حرب عادلة. لأن جانباية الحياة أقوى من جانباية الموت عند الإنسان، وخاصة إذا كان هذا الموت هو موت في مواجهة شعار «اللاخيار» الذي ترنمه الصهيونية منذ قيام دولة إسرائيل لتبرير تقديم أبنائها قرباناً

على منيع الحروب الالامقدسة. والمصرية الثانية هي مسرحة مملكة العماء التي عرشت في نروة حرب الاستنزاف بين مصر وإسرائيل عام ١٩٧٠، وأحدثت رمود فعل عارمة لم يحدثها عمل أدبي أو مسرحي في إسرائيل من قبل، وتعرض حانغ لفن لمرجة انتقاد شديدة من كافة القوى الدينية واليمينية الصهيونية ومن رموز المثسمة المسكرية لأنه نجح على مشهد من الجميع كافة الأبقار المقدسة في مبيعهم. وقد أرفق عرض للمسرحية بعد هذا الهجوم الشديد، ولكن النقاش الإسرائيليين أجمعوا على أن إسرائيل بعد هذا العرض المثير لم تعد هي إسرائيل قبلها. ويمكن القول بأن حافوخ لفن قد اعتصر من قلبه في شرايين هذا العمل المسرحي كل المزن والسام والدموع الساسة التي نشرت في ضمائر أعداء الحرب في إسرائيل دون أن يعرفوا كيف يطلقون صرختهم الدامية «لا تحت وطأة المؤسسة العسكرية الصهيونية التي يسفر منها ويتهكم عليها بلفة تخرج كثيرا عن حدود اللياقة والأداب حيث يستخدم كلمات عبرية سوقية ليس من المعتاد استخدامها من قبل في لغة الأدب أو الشعر الإسرائيلي وخاصة في المشهد الذي يحمل عنوان «رجال كله تمام» ويسفر هسانوخ لفن كذلك من أسطورة التضحية بإسحق» ومن «الوصايا العشر» ويناقش في المشهد

الأخير الذي يحمل عنوان المسرحية مملكة العماء قضية التسلط الإسرائيلي على حقوق الشعب الفلسطيني من خلال سيطرة بقة المشهد التي يرمز لها بجواده مالفير التي تسيطر وتتحكم في حمل منزلها وتحدد من ذا الذي تسمح له بقضاء حاجته ومن لا تسمح إلى الحد الذي تجعل الفلسطيني (ابن العم) يبول على نفسه لأنها لم تسمح له بدخول ملكتها الخاصة «العماء». إنها رؤية ساخرة للموقف الإنساني الذي يتعامل به الإسرائيليون مع الفلسطينيين تجاه أبسط الحقوق الطبيعية؛

والمسرحية الثالثة التي يتناولها هذا الجزء تحمل عنوان «الفز»

وهذه الكلمة. هي نقطة عبرية تستخدم حين يريد أحد المتحدثين الاحتجاج بسفيرة على موقف أو على رأي من ند له، وله بقية لاستخدم إلا في أقصى درجات قلة الحياة. والمسرحية عرضت في أعقاب حرب ١٩٧٧، وتكشف عن تضببات الجيل الشاب في إسرائيل إزاء المشاكل التي تمخضت عنها هذه الحرب. إن هذا الجيل كما تصره المسرحية اللغائية «الفز» يرفض أن يصب في القوالب الجاهزة التي يهدأ لها أيازه وتجهزها له الدولة من تطعيم وتجنيد وخوض حروب لايد له فيها وليس مسئول عنها ولا يريد أن يكون ضحية لها ما دام غير مقتنع بخوضها في سبيل مبادئ اتفقوا بها ولكنه لم يقتنع بها. إن هذا الجيل يعلن

بصرائه كفسره بكل القديم والمبادئ الصهيونية ويعلن رفضه لكل رموز التاريخ اليهودي والفكر الصهيوني على مر العصور، ويرغب في مستقبل أفضل دونما أخطاء لأن الجميع خلق من صلصال واحد.

والكتاب بالإضافة إلى هذه الفصول التي تتناول الأعمال الأدبية الإسرائيلية في مجال القصة والرواية والشعر والمسرح اللغائي، يتناول في الفصول الثلاثة الأولى عرضاً وإلياً لكل تيارات الأدب العبري في فلسطين قبل قيام إسرائيل، والأدب الإسرائيلي منذ بداية الخمسينيات وحتى نهاية الستينيات، وهي الفترة محل البحث في هذا الكتاب. وبالإضافة إلى هذه الفصول التي تشكل مقدمات الكتاب، فإنه يضم في نهايته ملحقاً تعريفياً لأبرز الأدباء الذين روت أسمائهم عبر صفحات الكتاب، وكذلك لبعض المصطلحات الصهيونية أو الإسرائيلية والتي رأى المؤلف أن يصرف القارئ غير المتخصص بها.

والكتاب يمانية التي احتواها ويسلوب المصالية الذي انتهج مؤلفه يعتبر بحق محاولة رائدة لباحث مصري متفحص في الدراسات المعرية آل على نفسه أن يستخدم أدوات البحث في الأدب الإسرائيلي ليكشف من خلالها مكتوبات المصراعات النفسية والفكرية التي تهم الإنسان اليهودي الإسرائيلي. بعد محاولته الرائدة في دراسة «الشخصية اليهودية الإسرائيلية».

النموذج الاختزالى للصراع العربى الإسرائيلى رواية : «فتى من حارة الحدود»

يمثل هذا النموذج الروائى الذى بين ايدينا نوعاً من الكراهية العمياء التى تعامل أن تلبس الذئب إهاب الشاة، ويقتلنى فهو عمل يحمل فى طياته عوامل فئاته عندما تتجلى الحقيقة. يصور هذا العمل الصراع الإسرائيلى العربى من وجهة النظر الإسرائيلية ويكشف دعاوى السلام الذى يندسونه ومعانيه.

تقع رواية «فتى من حارة الحدود» - فى نسختها المترجمة - فى ١٥٢ صفحة من القطع المتوسط من تأليف ل. شالافول ترجمة هيللا إبراهيم ومن إصدارات مكتبة معارف ولجنة المؤاضاة بين الأديان فى إسرائيل ١٩٨٩ ، تاريخ إصدار الرواية يشير إلى محاولات خلق أدب إسرائيلى

ينتمى فى المقام الأول إلى إسرائيل وليس إلى دول الشتات الغربية أو الشرقية . تبدأ أحداث الرواية مع السنوات الأولى لتكوين دولة إسرائيل أى بالتقريب فى نهاية أربعينيات هذا القرن، ومع استعادة الراوى للأحداث التى تقع من سنوات الهجرة إلى تأسيس الدولة، يفسح من أهمية حكايته ويحاول أن يعطيها بعداً أسطورياً حتى إنه يصف الحدود التى تفصل القدس القديمة إلى قدس إسرائيلية وأخرى عربية يقع فيها الجنود الأردنيون على سور عالٍ يحرسونها فى مواجهة أطفال اليهود الذين يلعبون على مقربة منهم - (حتى تبدو للواجهة غير متكافئة) - ويسمى الراوى هذه المنطقة التى تقع فيها الأحداث مناهية العالم.

وسواء أكانت التسمية حقيقية أم خيالية فإنها تحمل رمزاً مقصوداً ، فالعالم يتهمه عند حدود النعلة وينتقل وجوده عند السور فى الجانب الآخر.. ويستمر الكاتب ليصف للكان بأنه منزلة الحارة كلها حيث تلقى النفايات والأشواك ومياه الجارى تتشر رائحة كريهة قوية فى أيام الصيف، ثم تتقدم خطوة فى الرواية لتزسد الصراع الذى قام فى المجتمع الإسرائيلى الناشئ بين مهاجرى الغرب ومهاجرى الشرق أو الإنشكاز والسفارييم. ويبدو أن للكتب من أصول شرقية ، فغراء من البداية متحيزاً لبطله الشرقى موسى أو موشيه الذى ينتمى إلى عائلة بوزغلو القساصمة من المغرب(مراكش) - بينما العائلة الأخرى

القادمة من بولندا عائلة ليبوشيفسكى تتميز بمستواها الاقتصادي الأعلى ، ويتحجر الصراع اليومى بين العائلتين ومن خلاله نشعر على أبطال الحكاية ، عائلة ليبوشيفسكى البشعاء ، وتتكون من رب العائلة وزوجته وابنته أنيوشكا أو حنة واخيها الصغير كارل ، بينما عائلة بوزغلو السمراء التى تتعنتها السيدة ليبوشيفسكى بالحيوانات ، تتكون من ثمانية أفراد علاوة على الأب والأم التى تعمل اجيرة فى بيوت الحى ، ورغم الصراع الدائم بين العائلتين على أشياء تافهة ، فإن الكاتب يمد حبل الوداد بين موشيه الشرقي ذى الشعر المجعد وأنيوشكا الغريبة البيضاء ، وهما على اعتاب سن الشباب .

هناك أيضاً شخصية يصف وجودها غامضاً ، هى تظهر وتختفى فى الجزء الأول من الرواية واسمها **سـ** يخضعها أويونايس ، أو «السكرى المستقيم» كما كان يسمي فى الحارة ، وهى شخصية غريبة الأطوار لم تشارك أبداً فى الحى وانعزلت فى غرفة متهدمة بقيت من بداية انهيارت فى طرف الحى .

ويحاول الكاتب أن يثرى فى ثأيا قصته من بدايته بعض المثل الأخلاقية كانه ينقى عن نفسه وشعبه تهمة العنصرية بينما يثبته على غيره مثلاً يجلس رب عائلة ليبوشيفسكى فى الجريدة وفجأة يهتف:

«امر فظيع» فتسماله زوجته عن هذا الأمر الفظيع ، فيجأونها بعد ثغمت مشيراً إلى خبر فى الجريدة:

«الأمريكان يفرقون مظاهرات السود بالكلاب».. «يطلقون عليهم الكلاب» هتفت أنيوشكا التى حرصت على تعليم والديها العبرية بصورة سليمة كلما سمعت الفرصة . لاحظ أن الجيل الجديد جيل الصابرا هو الذى يعلم الجيل القديم ليس العبرية فقط لكن المثل والأخلاق أيضاً . وتعلق الزوجة: «إنه لامر فظيع أن يجابهوهم بالكلاب» وماذا يعنى كرههم من السود اليسوا بشرًا؟».

هذه الزوجة التى تدافع عن البشر السود الأمريكان يتحول حديثها فجأة إلى حكاية عن بنت إشتكازية - (غربية) - تريد أن تتزوج شاباً شرقياً ، تفصح الزوجة من ذلك بينما الجيل الجديد المثالى يعلق على لسان أنيوشكا : «وما هو الضحك إذن ؟ وما المضحك؟»

فرد الأم : «هل جفنت؟».

فتدافع أنيوشكا عن وجهة نظرها فى مثالية : «أنا أعتقد أن كل البشر سواسية» وهى إنما تقول ذلك بهدف تحقيق فكرة توحيد الجاليات. لكن أخاها الصغير الضيق كارل يفضح نواياها الحقيقية. إنها تحب موشيكو (تقبل موشيه) ذلك المغربي الذى يجلس فى الوقت نفسه على حمضرة عند نهاية العالم يناقش المشكلة نفسها مع

أوينهايمر الذى يعتقد أهل الحى جميعاً انه مجنون إلا موشيه الذى يصانقه ويصرح له: «أنت تعرف ، يخيلى لى أننا جميعاً حتى الآن لا نزال نمانى من نتائج ذلك العذاب.. حتى الآن ، بعد قيام الثورة . لمن توحيد الجاليات والبلاتف غير ممكن لأن جيل الماندين لم ينضج لذلك».

«الصديق الكبير» هو عنوان الفصل الثالث وكان لابد منه لجلاء الأمور والتسجيل بذروة أولى للأحداث تمهيداً لنقلها إلى الصراع الأساسى والمحب الكبير. ويشب الحريق فى شقة عائلة ليبوشيفسكى عشية الاحتفال بعيد الاستقلال ، وهى أمسية يخل فيها الحى من ساكنيه حيث يبحثون فى أماكن أخرى عن التسلية واللهو فى الساحات المركزية للمدينة ، وبعد أحداث محاكمة المسئول عن الحريق يندفع الجميع ليسروا أن كارل قد تسال من الشررات الموجودة فى السجاء الفاصل بين اليهود والعرب . وعلى الطرف الآخر حيث السود تجمع الجنود العرب تاركين مواقفهم يتأذون بأعلى صوت ويلوحون بسبلعتهم ليمنعوا الفتى من التقدم ، ويوسط الهرج والخوف والقرئب من أهل الحى يقرر موشيه شيئاً وينفذه فى الحال ، إنه يتقدم إتقاد كارل ، فهو على الأقل أخو أنيوشكا حبيبته ، وبينما أنيوشكا تحاول أن تمنعه بكن موشيه قد دخل هو الآخر المنطقة المعرمة ووصل إلى

حيث يقف كارل. وينقلنا الراوى إلى الجانب الآخر من الحدود حيث حراس السور العرب فى خوف وعلج شديدين من تقدم الصبيين وأخيراً يتقدم جنديان هما عبد الله وسعيد للقبض على كارل وموشيه. ونفهم أن هناك علاقة بينهما وبين الصبيين خلفها الجوار المكاني المستمر على جانبي السور.

ثم يبدأ الراوى وقد وصل الصبيان إلى السجن العربى فى سرد أوهامه الأسطورية حول العصمة اليهودية والصمود والبطولة. إلخ. مثل هذه الصفات التى لابد أن تكون لاصفة بالشخصية اليهودية حتى لو كانت لطفل لم يبلغ الحلم ومرافق على عتبات الشيايب. ويسيطر ثورة الجمهور العربى الذى يطالب ببيع الطفلين يساقان إلى السجن متهمين بمحاولة التجسس

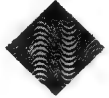
وتستمر الأحداث فى تفاصيل عديدة يتم خلالها تهريب السجينين الإسرائيليين بمساعدة عبدالله الحارس العربى وتأتى حرب ١٩٦٧، ويموت موشيه برصاصه فى ظهره يطلقها عليه عربى أرمنى.

الخاتمة

انتهت الحرب، ونشطت حركة اتصال فى منطقة نهاية العالم التى أصبحت مركز العالم، وسار عبدالله وكارل وأتيوشكا الثكنى فى المكان يسترجعون ذكريات الماضى. ويخفف كارل على أخته تأثرها بذكرى زوجها: «لا حاجة للبكاء أيتها السيدة لقد كان هؤلاء الجنود أشجع الشجعان» بينما تجىء الحكمة الأخيرة على لسان عبدالله العربى: «متى تدرك الشصوب... بل متى يدرك الزعماء أن الشجاعة ليست فى القتال والحرب، بل فى العيش معاً، والعمل على تخفيف مصائب الغير؟ يا إلهى... أجعل هذه الحرب.. الحرب الأخيرة» وتنتهى الرواية.

والنموذج الذى بين أيدينا رغم قسوة هيكلته، فإن المنفعة غالبية عليه وهو نموذج كلاسيكى للنظرة الأخلاقية اليهودية إلى النفس وإلى الأعداء أو العرب بشكل أعم. فرغم الدعوة الظاهرية لنبد الحرب والقتال والعيش فى سلام. فإن الرواية لا تخلو من

أمراض اليهودية وبعض أعراض الصهيونية. والكاتب يقفز سريعاً فوق أسوار خلافات الهوية ومشاكل بناء الدولة ويصير بجعل جديد (قديم هو الآن) تلويب عنه المشاكل وتكاتيف مقابل عدو لا يريد هو مصاريفه، لكنه مضطر لذلك دفاعاً عن مقننساته ويقانه فى الوجود. ثم تصرف العبقرية اليهودية الأحداث دفاعاً إلى الأمام، يتعاضد معها العربى الذكى الذى اكتشف مثالية اليهود وجدارتهم وظلم العرب لهم. وهو يعبر عن نموذج فردى ويمثل استثناء من القاعدة، حتى إنه يلمس آلام قومه ويقف بجوار اليهود (الإسرائيليين بالتحديد) الذين يفتالهم العرب بغصة وبذالة. ثم يرفض - ذمراً للرماد - العيش معهم ويختار قومه. ويلتالى بالكاتب يكشف دون أن يدرك عن نظرة قومه للسلام العنصرى الذى يتشدونه، ويقع فى الأخطاء المكررة لنفسها، عبر أجيال الأدب الإسرائيلى، كما يكشف القناع عن جيل جديد يريد أن يستولى على كل شئ بدون حرب.!



إلى: فؤاد كامل

سؤال في الموت

- إلى أين تمضي؟
وتلك حبيبك الذاتية
يعاندها الضيم..
- أمضي إلى اللازورد
- وهذا للكتاب الذي لم يتم خصوصاً ؟
سكتبه في الأبد
- وهذا الجمال الذي كنت تعشقه ؟
ليس إلا زبد
- ينوب على شقة الشمس عند الضحى
في ناري ليتعد
- ويحيا للأرض
- تقطعها في اللغات..
- وتبدعها من جديد..
- وتحمل حزانها.. في حنانيا الجسد ؟

- سلمضى إلى النور
حيث الفراشات لا تحترق
وحيث الأحباء
لا يعرفون الخيانة في المفترق
سأترك للطامعين الدنيا
وللسابحين إلى العار
هذا الفرق
سأبقى ببعض النجوم
القليلة..
تشرق في صفحات الورق
وأرقب كل صباح
شروق الأناشيد بين الفصول
وأعرف أن الذي لا يزول
هو الحب بيني ومالك في القلوب
وعند الأقول
يهل علينا صباح جديد جميل
- أتوصي بشيء؟
- أحبوا إلى نروية المستحيل
- أحبوا ولا تتركوا العمر
يأسن وسط الجليد
- أحبوا ولا تتركوا الحقد ياكل أيامكم
ثم يلفظكم
للتراب البليد
- ومماذا؟ وهل من مزيد؟
- أحبوا أحبوا
وما من مزيد

رحيل فؤاد كامل (١٩٢٨ - ١٩٩٥) عاشق الفلسفة يسفر من محترفها!

رحل عن سبعة وستين عاماً (١٩٢٨/١/٦ - ١٩٩٥/١/١٠)، تاركاً لمحبي الفلسفة والأدب مجموعة قيمة من النصوص المنتقاة، التي ترجمها إلى العربية، وترجم بها عن مكنون ذاته في الوقت نفسه!

أحب الرجل الفلسفة منذ صباه الباكر وسعى إليها، فالتحق بقسم الفلسفة في كلية الآداب - جامعة فؤاد الأول أواخر الأربعينيات، وقت أن كان لهذا القسم أساتذة حقيقيون مؤهلون لمضاطبة العقول وتفتيح الأنفان ورعاية المواهب الفكرية وتعهدها بكل ما يغنوها ويشد عودها، كـ أن هناك زكي نجيب



أحد كتب فؤاد كامل

عامه والساحة الفلسفية على وجه الخصوص، وظل الرجل طوال سيرته على تجرده وزاافته وتكران ذاته وإخلاصه في عمله، إلى أن

ما أنبل الحياة التي أمضاها صاحبها فيما أحبه ففذر نفسه له ووقف جهده عليه؛ وما أشرفها! وإذا تصل حياة من هذا الطراز الرفيع إلى منتهاها، نكتشف فجأة أننا خسرنا قيمة مثلى كانت تسعى بيننا على قدمين، فلا نكاد نشعر بها أو نأبه لها وهي تعمل في صمت الأنبياء ونزاة القديسين.

لقد كانت حياة الراحل فؤاد كامل عبد العزيز - كما أثبت اسمه على واحد من أوائل الكتب الفلسفية المهمة التي نقلها إلى العربية - تجسيدا حيا وتمثيلا عينا لتلك القيم النادرة على الساحة الثقافية

محمود وتوفيق الطويل واحمد فؤاد الاخواني وعثمان أمين رحمهم الله جميعا، وكذلك إبراهيم مذكور وعبدالرحمن بدوي أمد الله في عمرهما، وكان كل واحد من هؤلاء مدرسة قائمة بذاتها في الرؤية والمنهج وطريقة التدريس، ولكنهم كانوا مع ذلك يلتقون تحت مظلة واحدة تجمعهم وتؤلف فيهم بين الرياضى والمثالي والوجودى والصوفى؛ إنها مظلة حب الفلسفة وتقدير الفكر وإتقان العمل، هذه القيم التي أصبحت الآن أثرا بعد عين، في اقسام الفلسفة كلها.

كان من الطبيعى إذن الا يتخرج فؤاد كامل فى كلية الآداب إلا وقد ازداد للفلسفة حبا، وسيظل هذا الحب زاهدا فى عمله وفى أثناء عزلة حتى الرقم الأخير.

أصبح فؤاد كامل رئيسا للبرنامج الثانى بعد الإذاعى الرائد سعد لطيب، ليكمل تأسيس هذا البرنامج الثقافى الجاد، كما شهد بذلك صديقه وخلفه فى البرنامج الثانى الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة؛ وقد كانت ثقافة الفلسفة العميقة الواسعة - بجانب ثقافته

الأدبية التى لا تكل سعة أو عمقا - عوناً له على الأداء الجاد والمستوى الرفيع اللذين تميز بهما البرنامج الثانى تحت رئاسة فؤاد كامل فى الستينيات، ليلبغ حينئذ نبرة لم تنهيا له حتى الآن مرة أخرى.

غير أن العمل فى البرنامج الثانى، لم يكن ليستفقد كل ما لدى الفقيه من طاقة فكرية ونزوع فلسفى؛ ولم يكن للبحوث الفلسفية الأكاديمية أن تلائم ما بداخله من قلق روحى أصيل، فتغلى عن أطروحاته عن (الفرد فى فلسفة شوبنهاور) فنشره على أنه دراسة حرة، لا زهداً فى الشهادة الأكاديمية فحسب، ولكن بحثاً عن تحقيق أمثل للذات، بكل ما يعتمل فيها من قلق ويضطرم داخلها من أسئلة.

غير أن الكتابة الحرة حول موضوعات الفلسفة الأثرية لدى الفقيه، لم تكن هى أيضا الحل الناجع الذى يلائم مزاجه ويلبى طموحه، وبغنى أن الترجمة، وترجمة النصوص الفلسفية بالذات، هى العمل الذى استطاع من بين سائر الأعمال الإبداعية أن ينسجم مع تكوينه النفسى والروحى، فالترجمة

تحتاج إلى عزلة وانقطاع ونكران ذات، وهذه بالضبط هى الصفات التى كان يتحلى بها الفقيه، ولكن الترجمة من جهة أخرى تليق ثان كما يقال، لأنها انتقاء واختيار وعمل دائب وإمساك بعقيدة لغة لتجسيدها بعقيدة لغة أخرى، وهذا هو ما وجد فؤاد كامل أنه يصيق له ذاته ويتناسب مع إمكاناته ويشبع ميوله الفلسفية، فكانت الترجمة هى الإتيان الأم فى حياته كما تشهد على ذلك آثاره.

صحيح أن فؤاد كامل نقل إلى العربية نصوصا كثيرة روائية ومسرحية، ولكن ترجمة النصوص الفلسفية كانت هى شاغله الأساسى وهمة الأكبر، على الرغم مما فى نقلها من عناء ومشقة، ولم تكن ترجمة النصوص الأدبية سوى محطات يستريح فيها الفقيه من هذا العناء؛ أو لنقل إنها كانت خطوات تمكينية فى مشروعه الكبير؛ فبعض هذه النصوص كان لفلاسفة متتابعين أو أدباء متفلسفين، مثل جابرييل مارسيل وچان كولتو وهيرمان هيسه ورومان رولان وأشرية مالرو.

إن ما نقله لنا **فؤاد كامل** من نصوص فلسفية، ليندل على بعد نظر الفقيه في نقة الاختيار بحيث يجه النص المنقول ليسد ثغرة واضحة في مجاله، يشهد على ذلك كتاباه (تاريخ الفلسفة الروسية) مؤلفه «**نيكولاي لوسكي**» و(الفلسفة الألمانية الحديثة) مؤلفه **هروبيرج بويرنه** ويمكن أن نضيف إليهما كتابين آخرين مهمين هما (الماذاب الوجودية من كيركجور إلى سارتر) مؤلفه «**ريجيس جوليفيه**» و(الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر) مؤلفه «**جان هال**».

ونستطيع أن نلمس في هذه الآثار مدرسة متميزة في الترجمة، لا مكان فيها للركاكة ولا للمعاقلة، وإنما انسحاب ومرونة يوهمان الفاروق بأنه يقرأ نصاً غير منقول، ولم يكن هذا غريباً على **فؤاد كامل** بما لديه من فطرة سليمة، وما اكتسبه من ثقافة أدبية وحس لغوي يعرف الفرق بين البساطة والسطحية، ويدرك أن العمق ليس بالضرورة قرين التعقيد.

هكذا مضى **فؤاد كامل** في مشروع الترجمة الذي بدأه، كما يمشي المتصور مستعذباً عذابه وهو ينتقل من جنة المقامات إلى جميع الأحوال، فنحن تأرة نجهده يصفي من سائر إلى (أصوات السكون) فيترجم له ويؤلف عنه كتاباً متمماً نال عنه جائزة الدولة للتشجيع عام ١٩٧١، وتأرة أخرى نجهده يصحب للفيلسوف الروسي الوجودي الموقن «**نيكولا بيردياييف**» في رحلته للشروع وراء لغز الوجود ومغازلة سؤال الحيرة، فيترجم له كتابين هما (العزلة والمجتمع) عام ١٩٦٠ ومسيرته الذاتية الرائعة (الحلم والواقع) عام ١٩٦١، وتأرة ثالثة نراه يصير مع «**جابريل مارسيل**» فينتقل بمحضنا من أهم مسرحياته ويكتشف معه كيف «أن للفلسفة منهج للبحث لا يقبل التحقق، وأرتياد ما يستعصى في الواقع على المعرفة الموضوعية، وأن الوجود هو السر الأكبر أو سر الأسرار، ولا حل له، لأنه ليس مشكلة، إننا نشارك فيه دون أن نمثله، ونتعرف عليه دون أن

نعرفه»، كما عبر الفقيه بنفسه في كتابه عن (فلسفة الحين).

لقد نجح **فؤاد كامل** في أن يعيدنا إلى المعنى الحقيقي الأصيل للفلسفة، أو بمعبارة أدق: يعيد هذا المعنى إلينا، فكلنا قد اكتشفنا فجأة أن الفلسفة هي (محبة الحكمة) كما كان يدل على ذلك مطلوبها الاصطلاحي منذ نشأته... ولئن كانت اليوم قد أهينت في سائر أقسام الفلسفة بعد أن تحولت إلى تجارة رابحة بالمذكرات الجامعية الهابطة التي يفرضها على الطلبة المساكين أساتذة أميون، فإننا لا نمك إلا أن نتعسر على **فؤاد كامل** ونظرائه، ونقول بملء الفم: ليرحمهم الله ويغفر لهم.

وبعد: فهل يتغلى المجلس الأعلى للثقافة عن مجاملاته هذا العام، ليمتع الجائزة التقديرية لاسم الفقيه، بدلا من أهل العظوة وذوى المناصب الذين يطعمون علينا كل عام؟ وهل يهتم بتأثر الفقيه التي تعامل فيها مع الفلسفة بروح عاشق هادي، وكأنه كان يعضر من تجار الفلسفة ومحترفيها؟

حسن طلبة

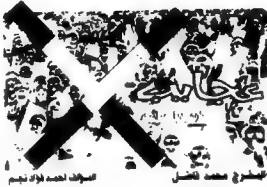
«عجايب»

ما بين الكوميديا الفنية والخطاب السياسي

الإضمحاك والاستعارات الكلامية المباشرة المفرغة من المحتوى للتأثير على المتفرج - كما رأينا في العرض المسرحي.

اختار المخرج محمد فاضل الطريق الآخر، الذي يستند على الكوميديا المباشرة أحيانا والفاقعة أحيانا أخرى، لكن العمل في الوقت نفسه يسعى سمياً حثيثاً نحو الخطاب السياسي المباشر، بدرجة تطبع بطابع الأيديولوجية السياسية ذات الصبغة الاشتراكية الزائفة.

إن «عجايب» - فرديوس عبد الحميد - هي غزوة كفر «س» تقيم ثورة اجتماعية في «الكفر» الذي يحكمه الياشيا بقبضة من حديد. وكان القرية (كفر «س»)، هي رمز للمجتمع المصري بأسره. والسعي الدائب إلى أن تمرر «غزوة» القرية من قبضة الياشيا «محمد أبو العنين» الحاكم الفاشية، غداً رمزاً آمياً كان يغازل كتاب مسرحنا المصري



تضعنا المسرحية أمام ما نزل لا مخرج منه، وهو طبيعة العمل المسرحي من طراز «عجايب» الأقرب في رسالته وصياغته إلى الشعار السياسي المباشر، أكثر من العمل المسرحي الدرامي المتحماسك الأطراف. والمسرحية بهذا المفهوم تضع أدوات العرض المسرحي ذاتها أمام اختبار جديد: ألا وهو الحفاظ على جوهر الفكر السياسي من جانب، والبحث عن لغة مسرحية فنية ناضجة يكون نضجها على قدر مستوى ما يطرحه الموضوع من الجانب الآخر؛ في مواجهة ومنازل

«عجايب» هي واحدة من المقترحات الفنية الجديدة التي تقدم في الساحة المسرحية المصرية فوق خشبة مسرح البالون من إنتاج الفرقة الفنية الاستعراضية في الموسم المسرحي ١٩٩٥/٩٤. وهو العمل المسرحي الاستعراضى الضخم الإنتاج، يعد العرض المسرحي

الاستعراضى السابق «الخديوى» للفرقة نفسها. وهذا يتم من ناحية: التأكيد على اللفظ الذي ينبغي أن تشير على نهج الفرقة هو: «الفن الاستعراضى» الذى يتشكل من الكلمة والتمثيل والغناء والرقص. ومن الناحية الأخرى يطرح العرض المسرحي على مستوى النقد مشكلاً أساسياً أمام الناقد: ماهية العلاقة بين ما قيمته «عجايب» وبين فنون العمل الاستعراضى - على مستوى النص والإخراج وعبر مفردات العرض المسرحي، وهل يعد انعكاساً لما تشهف به قلوب المتفرجين لرؤيته في المسرح المصرى أم لا؟

منذ الخمسينيات وحتى الآن: بداية من توقيع الحكيم وعمله المسرحي المتعلق «السلطان الحائر» مروراً بالكاتب المسرحي سعيد الدين وهبـه: كوبري الناموس - سكة السلامة يا سلام سلم الصيغة بتكلم، وبعض أعمال عبد الرحمن الشرقاوي وأهمها «الفتى مهران»، ووصولاً إلى رشاد رشدي في «فراشته» و «رحلته خارج السور» وغيرها، حيث «الغربة» أو «الفجيرة» أو تابعة الهوى ترمز إلى التهلك الذي أصاب الجسد بالهرم، ومصر هي المصادر الموضوعي لهذا الرمز عند هؤلاء الكتاب. وعلى الرغم من أن هذه المفردة الأدبية الرامزة انفذت سمتها المنفردة في أدبنا المسرحي وقيمتها المباشرة وغير المباشرة، فتصبح نغمة متكررة في اللحن الأساسي لهذه الأعمال المسرحية، إلا أن هذا الرمز الأدبي كان يطبع من قبل معظم الأعمال الأدبية العالمية منذ منتصف القرن التاسع عشر بداية من «إيسن» العظيم في أعماله الواقعية المتميزة: «الأشباح» و «بيت المسبية» و «بيرجنجت» وغيرها، ثم سترندبيرج وشو وبريخت وبورينغمان حتى سمارتر في «الومس الفاضلة» ثم في أعمال يونيسكو .

إن الرمز «المرأة الغانية» إنز في المسرحية الاستعراضية «عجائب» ليس بغريب على الأدب المسرحي المصري والعالمي كذلك. «عجائب» (غزية كفر «س») تستعمل في نهاية المسرحية إلى رمز للنضال والكفاح ضد السلطة الحاكمة، فتسمى مع الشباب الثوريين من البداية «محمود الجندی» و «محمود ثروت» الذي تحول من شخصية انتهازية إلى شخصية نضالية فجأة لنفع القرية لمواجهة الباشا ومصابته للتخلي عن السلطة، مما تتغير معه مجرياته الأمور، والوضع الاقتصادي يرمته في القرية، لبناء المركز التجاري التعاوني «سوبر ماركت القرية التعاوني» الذي تدبره «عجائب» والقرية معها، وإبقائه وجوداً حقيقياً يقوم بحماية مقرات القرية وإشباع حاجاتها الضرورية من شراء السلع الأساسية والضرورية لمعيشتهم. «السوبر ماركت التعاوني» هو هنا مجرد زريعة يمكن أن تستعمل إلى زريعة أخرى إن وجدت ستكون مصعباً جوهرياً من مصيبات تالية ستجتمع من حوله القرية من أجل الثورة على الأوضاع «السلطوية» المتردية للصحف .

ورغم هذه الأفكار الثورية فإنها تقع فوق بدن العمل المسرحي وتضع فوق جسده «بشورا» ويقعاً على

السطح. فليست القضية - في ظني - فكرياً منظوراً معالجاً علاجاً درامياً خالصاً، أو رؤية وضعت تحت منهج أيديولوجي دارس لظاهرة الفساد المستشرية في مجتمعنا المصري: بل هي شعار سياسي يتحدث بواسطة الكلام وليس بالفعل الدرامي المتطور مع ما يبدو ظاهراً من حبكة روائية جيدة الصنع أو محكمة الأطراف. وهذا ما يجعل العمل المسرحي «عجائب» مختلفاً اختلافاً جوهرياً عن جوهر ما يطرحه عمل مسرحي مثل «الإنسان الطيب من ستسوان» لبيريخت أو «عيط الملك من بابل» لثورينغمان الذي أخذ عنهما الشاعر أحمد فؤاد نجم مصادره الأولى لعمله المسرحي «عجائب» ولهذا تفتقد المسرحية إلى خلق النموذج الفكري الواضح وتخلو من تشكيل نسق درامي واضح المعالم، بل تعدد المسرحية في جعلها مجموعة من الشعارات حول قضايا الاستبداد والمعتقدات والفساد المستشري في القرية (الامة)، من خلال بعض القفزات والنكات والخطاب المباشر والأغاني. «فعجائب» في جزئها الزاخرين بالمواقف الكوميديّة، ينوب فيها الكلام عن الموقف الدرامي النامي. ولذلك فإن «عجائب» تخف عند مفترق الطرق: عند الرسالة - والهم الاجتماعي المصطنع بصيغة سياسية

واضحاً، فيحاول المؤلف أن يطرحه من خلال الكوميديا فيصيبه النجاح تارة ويضيق تارة أخرى، كما يقف عند الخطاب السياسي الذي ينجح فيه كثيراً الشاعر نجم والمخرج فاضل، والذي يتحقق في معظمه عند حدود الأغنية والفقرة الاستعراضية الراقصة، حتى أن العمل المسرحي يتحول في معظمه إلى أوبريت غنائي أكثر من كونه عملاً كوميدياً موسيقياً خالصاً.

أحمد لؤي نجم شاعرنا المصري الموهوب، أثارت كلماته اشجاننا عندما كان يتغنى بها الشيخ إمام بألحانها الرائعة التي استغرقت هموم جيلنا وأضرجت من كوامن نفوسنا المأساسية واجتماعية مصرياً مشتركاً كان يدفعنا دفعاً دائماً لحب مصر.

والشاعر رغم اعترافه المتواضع في البرنامج المطروح لهذا العمل حيث يقول: «شكراً لعجايب، يا غزية كفر (س) العظيمة، منحتني شرف الانتماء للثقيلة المسرحية»، إلا أن أمام شاعرنا الكثير لدراسة التجربة المسرحية والوعي المعرفي بأدواتها وفنونها الدرامية: تكوين الشخصيات - الصراع المسرحي - المواقف المسرحية - التآزم وغيرها من تقنيات اللغة الدرامية والمسرحية وفنونهما.

ثم عليه أن يبحث في أعماله التالية عن كيفية الربط الدرامي بين الأغنية والموقف المسرحي في المسرحية الاستعراضية ويطبعها درامياً بالأحداث فتصبح جزءاً جوهرياً من نسج العرض المسرحي، وليس مجرد تكرار لموقف عالجه الحوار أو انعطاف في حدث تم حله درامياً في موقف مسرحي سابق. صحيح أن معظم أغاني العمل المسرحي «عجايب» تحمل أفكاراً وهموماً تبدو من خلال صياغتها الشعرية غاية في التأثير، لكنه تأثير قائم بذاته، باعتبارها متناثرة هنا وهناك تبحث في دروب الاستعارة والطباق وفنون صناعة الكلام وتركيباته بهدف الوصول إلى الكلمة المؤثرة كغاية وهدف، بينما تسعى الأغنية الدرامية إلى التوكيد على ذلك الذي ليس بمقدور الحوار التعبير عنه أو قوله، وليس الكاتب بقادر على النفاذ إلى قلوب متفرجيهم وأرواحهم إلا عن طريق كلمات أغانياته المسرحية. وهذا الذي لم نستطع - في رأيي - أغنيات «عجايب» الوصول إليه. فقد كانت مجرد أغان جميلة قد أداها بقدر كبير من التفوق المغنى الضباب الموهوب محمد ثروت، ومعهم فريوس عبد الحميد بمحاولاتها في أدائها الغنائي أن تقرب هذه الأغنيات في طابعها المسرحي ويشاركها في هذا

الممثل محمود الجندى، وذلك من خلال موسيقى وألحان كشفت من جديد عن الهوية الأصلية التي يتمتع بها المؤلف الموسيقى المبدع فاروق الشرفوي ومن ترزيع أمير عبدالمجيد.

هذه هي أهم ملاحظاتي حول العرض المسرحي «عجايب» لكن الملاحظات لا تقلل من الجهد الذي بذله المخرج التلفزيوني والمسرحي المبدع محمد فاضل ومعهم المهندس أشرف نعيم - مصمم ديكورات وملابس العمل المسرحي، وقد تميزت هذه الديكورات بسميتين أساسيتين: الاستفادة من مفهوم الديكورات للرسم المجسم، وتشديد بعض مقاطع ديكورات الحرف والمنازل بشكل أقرب إلى الطابع الأوربي أو الأوربتي الضيف، ثم السهولة الكبيرة في القيام بتغيير الكم الهائل من المناظر المسرحية؛ والتي إذا قامت عليها عمليات الصنف والتخصيص: لتكثرت تأثيرات ديكورات أشرف نعيم أفضل بكثير على المستوى التشكيلي والجمالي.

استطاع فاضل أن يجمع حوله عدداً لا يستهان به من الفنانين والفننيين، ومن بينهم مصمم الرقصات الفنان كمال نعيم الذي كانت تصميماته الراقصة مطبوعة بطابع التكليف الإبداعي، بمعنى أن

الشخصى فوق الخشبة والذي ليس له علاقة بأدوارهم المسرحية، وهى مع الأسف ظاهرة من الظواهر الفاسدة التى غزت مسرحنا المصرى فى الآونة الأخيرة حيث الارتجال والضحك الغليظ والقفشسات الجنسية، وهى معالم أساسية لمعظم مسرحيات القطاع الخاص والتى لا ينبغي أن يكون لها مكان فوق خشبات مسارح الدولة.

«عجائب» هـ - بلا أدنى شك - محاولة تستكشف معالم الطريق لتقديم عمل استعراضى غنائى أكثر نضوجاً، أومن أن الفرقة الغنائية الاستعراضية قادرة على تقديمه!

هنا، عبد الفتاح

جانب فردوس عبد الحميد ومحمود الجندي وفؤاد أحمد. ومحمد أبو العنين الذى تؤكد موهبته المسرحية يوماً بعد يوم - بعد متابعتنا له تمكنه الواضح فى أداء دور «الباشا» بمسرحية «عجائب» وكذلك فى أعماله السابقة، ولعل أهمها «عطو أبو مطو» - أنه قادر على العطاء غير المتوقع.

همة عتاب يجب أن أهمس بها فى أذان الممثلين محمود الجندي ومحمد التاجي والممثل والمخرج الشاب شريف صبحى بأن عليهم أن يتوقفوا فوراً عن الاستخفاف بالمتفرج والاستهانة به، عليهم أن يكفوا - على الفور - عن الضحك

لوجاته الراقصة لم تعد مجرد رسم لحركات الراقصين فقط بل تعليق من الجانب التشكيلي المركب المعبر، على أحداث الأغنية من خلال الرقص والتعبير الجسدى أحياناً، خاصة فى اللوحات الراقصة لأغنى محمد شروت وفردوس عبد الحميد. فكان وجود هذه الرقصات تعبيراً نولماً عن مخيلة الشخصية التى يمثلها الممثل وتمكس ما يحلم به ويصارع من أجله.

إن هذا الربط الواسع لفنون التمثيل والرقص والغناء ومفردات العرض المسرحى الأخرى يؤكد على موهبة فاضل وتفهمه لتقنيات تجربة المسرح الاستعراضى والغنائى. ولا ينبغي لنا أن نغفل الجهد البذل من

حرية الإبداع وحقوق المبدعين

للكتاب ودار الهلال وتدخلهم فى الإصدارات.

ومن أطراف الأمور ماذكره عن وجود شخص يدعى الشيخ «جزوء»، وهو المنوط به بحث الأعمال الأدبية فى الأزهر، ذلك الرجل يرسل كل يوم عبيداً من الرسائل إلى الهيئة، متهماً إياها بنشر الفسق والفجور

العودة إلى عصور التخلف، مؤكداً أن هناك إرهاباً آخر يتعرض له المبدعون من جهة مؤسسات الدولة، مشيراً فى هذا الصدد إلى عديد من الوقائع منها: موقف أحد نواب الشعب من مجلة «إبداع» والتعريض بما تنشره من قصائد وفن تشكيلي، كذلك موقف عمال المطابع فى كل من الهيئة العامة

على مدى يومين، نظم مركز الدراسات والمعلومات القانونية لحقوق الإنسان بالقاهرة لقاءً حول حرية الإبداع وحقوق المبدعين. فى الجلسة الافتتاحية تحدث د. سمير سررحان عن أهمية اللقاء لمواجهة الحرب السرية والمعلنه التى يشنها النظاميون على الإبداع والمبدعين؛ رغبة منهم فى

وإفساد القيم والتقاليد مطالباً بإبائته من رئاسة الهيئة.

وهذا كله مما يدعم اتجاهات الإرهاب الذي يحرم الفن عموماً ويحاول تقويض مكتسباتنا الثقافية التي أنتجها عصر التنوير. ويكشف د. سمير سرحان عن أن نيابة الساحل وجهت إليه تهمة نشر كتب إباحية. والمشكلة الكبرى هي أن الأزهر يقف وراء عسيد من هذه الدعاوى الإرهابية. لذا فإن المثقفين عليهم ألا يستكروا على كل ما يحدث.

وأشار الروائي إسماعيل الخراط إلى الحرية بوصفها شرطاً أساسياً لتقوم للعمل الفني قائمة بدونه. ويرى أن الحرية لاتعني الفوضى؛ فالفن عمل طليعي يسعى لخير أشمل. ولا يقف على الحرية إلا الحرية نفسها، فبذلك يزدهر الفن.

ودعنا إلى عدم نفى الآخر والتعامل معه ثقافياً بمرور عقلية حتى لو كان هذا الآخر ظلامياً. ويرى أن وظيفة الفن هي البحث عن الحرية، ومواجهة كافة المطلقات، مشيراً إلى أن كل ازدهارات الحضارات كانت مشروطة دائماً بالفكر الحر والعقل، فلا قيمة للحرية بدون العقل.

أما د. هزاد وهبة فقد أشار إلى أن المادة ٤٩ من الدستور تكفل حرية المواطنين في البحث العلمي

والفني والثقافي، وهذا غير متحقق بالفعل. ومن أجل رفع هذا التناقض فإن علينا البحث عن مدخل لحرية الإبداع من غير قتل وتكفير. ويتساءل عن سبب غياب هذا المدخل؛ هل بسبب المؤسسات التي تملك تصوراً لوضع قائم وفي الوقت نفسه هي محكمة يوضع قائم، أم بسبب القوانين التي تعبر عن وضع قائم وليس عن وضع قائم؛ أم بسبب العقل؛ ولكن يصبح العقل مدخلاً فيجب أن يكون عقلاً ناقداً قادراً على كشف جذور الوم الذي نصناه؛ غير أنه مغلف بالحرمان الثقافية، لذا يجب أن يكون العقل قادراً على مواجهة هذه الحرمان، مشيراً إلى دور التخلف في قتل الحرية وعلاقة التخلف التاريخية بالحرمان الثقافية وخلقها.

وتحدث السيناريست وحيد حامد عن حق الإنسان في أن يعيش حراً كما خلقه الله، موضحاً أن أهم حرية إنسانية هي حرية التعبير عن الرأي. ويرى أن الرقابة هي شكل من أشكال ممارسة القمع للحفاظ على وجود السلطة، وجاءت الرقابة الأشد خطراً، وهي الرقابة الدينية التي خضعت لها مؤسسات الدولة، مستشهداً بمشكلة مسلسل العاقلة وموقف الأزهر والتليفزيون منه بالإضافة إلى هذا فإن الإرهاب

التجاري جعل الفن سلعة لتسليمة الأثرياء العرب في الخليج.

وينطبق هذا أيضاً على مشكلة الكتاب؛ فسرر الكتاب الأدبي يبلغ أضعاف سحر الكتاب الديني مما يطرح تساؤلاً حول جهات تمويل الكتب الدينية، بالإضافة إلى الحرب الملفة من الأشرطة وخطب المساجد والصحافة القومية. وكل ذلك يحتم ضرورة تظهير أجهزة الدولة من العناصر المتخلفة.

وحول القوانين وعلاقتها بحرية الإبداع، تحدث حمدي سرور عن التعديلات الأخيرة في قوانين الرقابة على المصنفات المرئية والسمعية، وأكد على ضرورة وجود الرقابة في ظل ظروف المجتمع وانتشار الأمية والرقابة الدينية؛ على أن تكون هذه الرقابة مستتيرة ومؤمنة بالحرية حتى تسير عجلة الحياة الثقافية والفنية، فالرقابة وجدت من أجل حماية الفنان.

وتحدث رسام الكاريكاتير رؤوف عبيد قائلا بأن ما يسمى بالمنوعات هي ممنوعات من وجهة نظر الرقيب وليس من وجهة نظر المثقفي. كما قال بأن الظروف الاقتصادية تجبر الفنانين والكتاب على العمل في مجلات خارجية بلجوء مرتفعة ليفاجأ بقائمة من المحظورات. وفي ظل وجود الرقابة

الكاتب اعتدال عثمان عن استحالة وجود حرية للتعبير في ظل تدخل الاختصاصات في العملية الثقافية. وفي الوقت الذي نرى فيه الكاتب الحقيقي مستبعداً في رزقه ومكانته وأدبه؛ نجد رواجاً لفنون أخرى مسطحة وثافهة، ويبيى أن من حق الكاتب اختيار موضوعه وكيفية طرحه.

وأكد يوسف عثمان، نقيب السينمائيين غياب موضوعات مهمة مثل: الإدارة البيروقراطية، ومؤسسات النشر والتوزيع الداخلية وال خارجية ورأى أن هناك تداخلاً لابد منه بين أجهزة الثقافة والإعلام. والإعلام هو الإدارة البيروقراطية التي تخدم أغراض الإدارة الذاتية، وتحدث عن الرقابة التلفزيونية موضوعاً أنها تتبع خطأ سلفياً متزايداً. وهناك أيضاً المحطات التلفزيونية العربية التي تغطي لنفسها الحق في حذف نصف العمل الفني، أما النقابات المهنية في مصر فهي في راية ليست مستقلة بل تابعة للوزارات في نشاطها وإدارتها.

وتحدث د. نهاد صليحة عن الدور الرهيب الذي يلعبه التعليم في إنتاج كواد إرهابية تكفر كل فن، بالإضافة إلى عدم وجود دعم حقيقي للأنشطة الفنية الجماعية، وطرحت

الاستعانة بالصحافة الخليجية. ويرى أن الصحافة المصرية هي جهاز قمع أكثر من أي رقابة أخرى. وتساءل الشاعر سعيد حجاب عن مشروعية اختزال حق المجتمع في ممارسة الرقابة على الفن في جهاز رقابي. فالمجتمع هو الحكومة والرقابة الحقيقية ولا يمكن لأفراد أن يمثلوه؛ علينا إذن أن نتجاوز مرحلة شخص الرقيب.

أما الكاتب صلاح عيسى فقد رأى أن هناك ازواجية من المثقف المصري في موقفه من الرقابة وأكد أن صحافتنا أسوأ من الصحافة النفطية التي فرضت علينا منظومتها الجمالية واحتضنت المثقفين المصريين في فترة صراعهم مع السلطة.

ويتفق الكاتب علاء حامد مع المخرج وضوان الكاشف في استحالة وجود معيار حقيقي يمكن محاكمة الفنان على أساسه وأشار الروائية سلوى بكر إلى أن القوانين هي مجرد وهم، وفي ظل الظروف الحالية القائمة سوف تصبح الرقابة تراثاً، لذا فإن الفكرة لابد أن تواجهها الفكرة والمشكلة بالأساس إعلامية حيث الإعلام هو الحزب الحقيقي للسلطة.

وفي الجلسة الثانية التي ترأسها د. عبد المنعم تليمة، تحدثت

الدخيلة ومحظوراتها والرقابة الخارجية ومحظوراتها الأشد تتضائل حرية الفنان، وتتفشى سلطة الرقابة في حياتنا الثقافية.

وتساءل د. مصطفى نويش عن موقف المثقفين من فتوى مجلس الدولة بشأن وصاية الأزهر وحقه في المصادرة، مما يمثل خطراً جديداً على الإبداع. ولم تمتنع أية جهة إدارية عن تنفيذ الفتوى. كما أشار

إلى القرار رقم ٢٢٠ الذي أصدره جمال العطيبي - الرقيب السابق - بعدم إظهار صورة الرسول صراحة أو رمزاً أو إظهار أهل البيت والأنبياء والرسول أو سماع أصواتهم إلا بالرجوع إلى الجهات المختصة (الأزهر) وكشف عن وجود أكثر من ثلاثة وستين محظوراً رقابياً منذ عام ١٩٤٧ سارية حتى الآن؛ وطالب بإلغاء مثل هذه القرارات والمحظورات التي لايعترف الرأي العام، عنها شيئاً، خاصة مع وجود رقابة غير مستتيرين.

وفي تعليق للناقد السينمائي سمير فريد قال إن مصر قد مر عليها عشرون عاماً وهي تمتدود الظلام من أفغانستان وإيران والسعودية وباكستان، وقد استسلمت الحكومة المصرية لهذا الدور الظلامي وأعلنت دورها، حتى وصل الأمر بالمثقف المصري إلى

والفنانين للدفاع عن حرية الرأي والإبداع وحقوق المبدعين والتصدي لأي انتهاك لحرية التعبير. كذلك قدم اقتراح بمقد مؤتمر عام للمثقفين المصريين.

وفي نهاية الجلسة تم تكريم كل من: شادى عبد السلام، وحسن سليمان، وعبد الفتاح الجمل ولطيفة الزيات، ومحمد سعيد العشماوى: تقديرًا لدورهم الريادى فى سبيل حرية الإبداع، وتم إهداء أعمال اللقاء إلى روح الفكر والكاتب الراحل فوج فودة.

والذى نأمل فيه حقًا ألا يتحول هذا اللقاء إلى مجرد احتفالية للكلام بل يجب أن يتم تنفيذ التوصيات التى جاءت به مع ضرورة التفاف المثقفين لإثبات مصداقيتهم فى المطالبة بحقوقهم فى سبيل حرية التعبير.

سليمان زكريا يوسف

الخليجيين على تراخيص بإصدار صحف فى مصر فى الوقت نفسه الذى يتم فيه تقييد إصدار تراخيص الصحف على الأحزاب السياسية فقط. هذا بالإضافة إلى غياب حرية التلقى وحرية التظاهر والاحتجاج وتكوين الأحزاب.

وتحدث الفنان التشكيلى محمد عبلة عن ضرورة تدخل المثقفين فى صياغة القوانين قبل إصدارها أما الكاتبة نغمات البحيرى فهى ترى أن حرية الإبداع يجب أن تنتزع انتزاعًا مثل الحرية السياسية وكما حدث فى انتزاع نشر رواية أولاد حارتنا.

وفى النهاية قام د. عبد المنعم قليصة بتلخيص الطروحات التى قدمها الحاضرون.

وفى الجلسة الختامية تم طرح اقتراح لبيان بنادى بضرورة تكاتف المثقفين، وإنشاء مكتب دائم للكتاب

اقتراحًا بخصخصة التلفزيون حتى لا يبقى الجهاز الإعلامى مؤسسة جامدة، مع ضرورة ربط العملية التعليمية بالقيم الثقافية والفنية الجيدة حتى لا ينشأ الجيل الجديد بعيدًا عن تطور الفن والثقافة. وأشار الفاسم عبد الحكيم حيدر إلى سلطة أخرى تمثل قمعًا، وهى سلطة المثقف على المثقف، بينما أكد الشاعر محمود قرونى أن الدولة هى التى صنعت هذه الفئة الرافضة للفن والإبداع والعقل. ويقول شفيع شبلبي إن مصر كانت تمتلك أكثر من عشرين محطة إذاعية قبل عام ١٩٦٤، والآن لا تمتلك سوى عدد قليل جدًا، وقد حدث هذا بسبب القيود التى وضعت للإذاعات المحلية. بينما ترى الكاتبة فريدة النقاش أن أصول المشكلة تكمن فى اتساع مساحات التعبير وخسب حرية التعبير نفسها. حيث يحصل

معرض القاهرة الدولى للكتاب

فى دورته السابعة والعشرين

أو للجمهور العريض الذى يحرس على متابعتها طوال أيام المعرض. ولكن قبل الدخول فى أهم ما جاء فى

لسلسلة ندواتها الرئيسية أهمية خاصة سواء بالنسبة للمحاضرين فيها من أساتذة أكاديميين وفكرين

يعد معرض القاهرة الدولى للكتاب، مظاهرة ثقافية لا تتكرر إلا مرة واحدة كل عام، مما جعل

ندوات المحور الرئيسي والذي يتخذ هذا العام عنوان «تحديات الدخول إلى القرن القادم» لابد من استعراض اللقاء المفتوح الذي عقد مساء الجمعة ١٣ يناير مع الدكتور أسامة الباز مدير مكتب الرئيس للشئون السياسية وطرحت فيه أسئلة جادة وحرجة بين الصغوف، تصدى لها الدكتور أسامة الباز بموضوعية ومسئولية حيث وصف تصريحات الإسرائيليين حول الدعوة إلى الحرب بأنها نفمة نشاز فى منطقة تسمى من أجل السلام وحذر من مقبة الاستمرار فى تلك النفمة، كما طالب الإسرائيليين بأن يثبتوا حسن نواياهم إذا كانوا جادين فى قضية السلام.

أما اللقاء الثانى والمهم أيضاً فقد كان مع وزير الثقافة «فاروق حسنى» الذى أعلن رفضه لإقامة التطبيع بقرار وزارى فهذه مسألة يخصها الضمير الوطنى. كما أشار إلى قضية هامة أثارت مؤخراً فى الواقع الثقافى وانقسمت حولها الآراء بين مؤيد ومعارض

وهى قضية عرض الأثار المصرية فى الخارج موضعاً أنه لا خطورة فى الأمر، بل إن مردودها السياسى والاقتصادى والإعلامى أكبر بكثير مما يتصوره الرفضون. وأضاف وزير الثقافة أن أهم إنجازات وزارته هو إشاعة مناخ ثقافى دعم الإبداع وأثرى الحياة الثقافية وصل على بعض دعاوى التخلف والإرهاب. فخلالاً عن تصريحاته بافتتاح مكتبة القاهرة بخمسين ألف كتاب قابلة للزيادة إلى نصف مليون كتاب، تليها مكتبة مبارك بالجيزة، لتصبح بحق مدينة القاهرة عاصمة العالم الثقافية عام ١٩٩٧.

ثم تلتى أهم ندوات المحور الرئيسى بعنوان (الثقافة وتحديات القرن الواحد والعشرين) لتقدم مجموعة من الرؤى المختلفة والمتباينة حول قضايانا الثقافية الراهنة، حيث يلاحظ د. جابر عصفور أن أكثر الكتب المروضة تحكى عن الماضى بل وينسحب ذلك أيضاً على معاهدنا العلمية وندواتنا الثقافية، وأظن أننا لن نستطيع الدخول فى

القرن الواحد والعشرين إلا إذا استعدنا بعدة أمور أولها: أن نضع العلم نصب أعيننا بدلاً من هامشيته فى ثقافتنا إلى جانب عدم تصور عداء مفهوم بين ثقافة المستقبل والدين والأ، نقيم معمارك وهمية مفتعلة بين (العلمانى) من جهة و (الدينى) من جهة أخرى لأن أى مشروع ثقافى حقيقى لا يمكن أن يكون الدين إلا واحداً من مكوناته الأساسية، ويعد الكاتب فاروق خورشيد وجهة النظر السابقة قائلاً: إن المثقف الآن هو مجال للسفرية والبعد عن الواقع الراهن، أما النظر إلى الغد فلا أحد يفكر فيه، والسؤال الذى يفرض نفسه بشدة علينا الآن مفاده: من هم المثقفون العرب؟ وهل لنا شخصية عربية متكاملة؟ فى تصورى أن الإجابة بالنفى، لأننا لم ندرس تراثنا جيداً حتى نستطيع أن ننتبها بالمستقبل، لذلك أطالب بإعادة النظر فى الدراسات التاريخية، وخاصة الشعبى، لأنها استطاعت على مر التاريخ أن تعبر عن الكفاح العربى الحقيقى.

أما الكاتب جمال الغيطاني فيرفض بشدة التطبيع الثقافي مع إسرائيل ويرى أن الثقافة العربية الآن نسي أسوأ مراحلها، بل مهددة بالاندثار ما لم تعمل «مصر» على اعتبار الثقافة جزءاً من أمنها القومي وتنقذ الكتاب المصري.

ويرد الكاتب الفلسطيني إميل حبیبی على ما أورده جمال الغيطاني بشأن رفض التطبيع الثقافي مع إسرائيل قائلاً: لاخوف علينا من الآخر (يقصد هنا الثقافة الإسرائيلية) لأن المنجزات المصرية أكبر بكثير من وضعها في مقارنة بثقافة الآخر.

أما الكاتب العراقي محسن الموسوي فيشير إلى أن المثقفين العرب في التسعينيات بنوا جهداً كبيراً لإعادة صياغة الثقافة العربية والصالق بالتقدم الذي يحدث في العالم الآن.

وتحدد د. فاطمة موسى الخطر الحقيقي على اللغة العربية بأنه يكمن في تدريس العلوم في معاهدنا العلمية نظرياً وتطبيقياً بلغة

أجنبية وفي انتشار ما يسمى بـ «مدارس اللغات»، حيث يتلقى الطفل العربي دراساته بلغة أجنبية.

وتشير د. لطيفة الزيات إلى أن العلة في خلوصنا للعربية الحديثة من الإنجاز العلمي هو القصور في العملية التعليمية العربية.

المقهى الثقافي .

وعلى الجانب الآخر من نوات معرض الكتاب، يجيء المقهى الثقافي معبراً عن هموم المبدعين في القصة والرواية والشعر فتحوّلت الندوة التي اختصت بالاحتفاء به نجيب محفوظ من خلال عدد «إدب» الذي خصص للفرض نفسه إلى مظاهرة ضد الإرهاب والتطرف وارتفعت نبرات صوت الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في احتجاج وفزع مطالباً جمهور الحاضرين أن يهبوا للدفاع عن مثقفهم ضد الإرهاب والتطرف والرجعية . (ويجد القارئ متابعة خاصة لهذه الندوة عقب هذا الاستعراض العام مباشرة) .

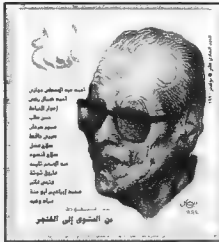
أيضاً طرح المقهى الثقافي قضية الكاتب الجزائري الأصل «عزّوز بيحاج» الذي يكتب بالفرنسية ويواجه مشكلة التفرغ عن وطنه وهويته مما جعل د. سامية محرز أستاذة الأدب المقارن بالجامعة الأمريكية تشير إلى أن مشكلة الهوية التي طرحها عزّوز في سيرته الذاتية تجلت في إصراره على انتعائه العربي، وأيضاً على وجوده الشعبي في فرنسا .

أيضاً من القضايا النقدية التي طرحها المقهى الثقافي نظرية (الشفافية والكتابة) للمؤلف الأمريكي (والتر اونج) وهو أحد الكتب التي صدرت عن سلسلة عالم المعرفة وقام بترجمته د. حسن البنا ويكتشف لنا حقائق مهمة عن تراثنا الشعري حيث يمكن إعادة النظر في قضية نعل الشعر الجاهلي الذي أشار إليه «ابن سلام الجعفي» في (طبقات الشعراء) ثم أعيد طرح القضية في النقد الحديث خاصة عند طه حسين في كتابه الشهير (الشعر الجاهلي).

نصرة عز الدين

النص في مواجهة النص

قضية الثقافة/ الإبداع/ النقد/
المقلانية/ الحرية/ التجاوز
ونجيب محفوظ الذي رسم في
أعماله ملحمة الشعب المصري على
مدى سبعين عاماً، عبر تعبيراً نقياً
عن هذا المجتمع وكانت قضيت
الأساسية هي قضية السلطة: سلطة
القيمة السائدة في المجتمع وعدالة
التوزيع، وهذا ما طرحه في رواية
«أولاد حارتنا» وفي كل رواياته
باعتبارها تصوصاً للإنسان ومن
أجله. القضية الآن كيف يقف النص
الإنساني في مواجهة النص
«السيكى» الذى يحاول أن يقتل
ثقافتنا ويدهرها من خلال قتل القيم
والعدالة والتقدم؟ ومن خلال الكلمة
واضاعة الوعى نقف ضد الإرهاب،
واشيد هنا بمقالة د. عبد المنعم
تليمة في هذا العدد «من مجلة
(إبداع)»، والذى يتساءل فيه: كيف
تقف الثقافة ضد الإرهاب من خلال
المؤسسات الثقافية وحرية تكوين



الإمام الغزالي يعلن تكفير
الفلاسفة لاحظنا كيف تتخضم
الفكرة وتصل إلى إراقة الدماء
وهناك منظور آخر أوسع وأشمل
يتمثل في الظروف الاقتصادية
والسياسية ومهما اختلفت زاوية
الرؤية فإننا مدعون لمواجهة هذا
الخطر لأن التأخير سيكلفنا الكثير
ويرى الاستاذ محمود أمين
العالم أن القضية تمسنا جميعاً
فهى أكبر من نجيب محفوظ بل هى

فى أولى ندوات المقهى الثقافى
احتشد لغيف من المثقفين المصريين
والعرب لمناقشة العدد الذى أصدرته
مجلة إبداع فى نوفمبر الماضى
بعنوان: نجيب محفوظ من الفترى
إلى الختجر وشارك فيها الشاعر
أحمد عبدالمعطى حجازى
ومحمود أمين العالم وإبراهيم
فتحى والشاعر حسن طلب الذى
أدار الندوة. وبدأ حديثه قائلاً: إن
هذه العبادة التى هذت قلوبنا جميعاً
جعلتنا نفيق على هوليات يهدد
مسيرتنا التنويرية ويتسائل عن
الحلول التى يمكن أن نقتربها على
أنفسنا لكى نواجه هذا الخطر.
والعدد الذى أصدرته مجلة إبداع
يتسائل عن كيفية مواجهة هذا المد
الظلامى الذى تحول إلى خنجر
مصوب إلى العقل فلنقف إذن مع
أنفسنا ونأمل ما وصلنا إليه.

فلذا عدنا إلى الوراء وبالتحديد
فى القرن السادس الهجرى لنشاهد

الهيئات الخاصة، ثم يقدم رؤية نظرية بالعودة إلى تاريخنا المصري لنعتمر حكمة الرحلة السابقة ونصوغ من هذا التاريخ الطويل هويتنا.

وأخيراً يرى العالم أننا أمام نصل بيني ونصل مجتمعي يتيح لهذا النصل الديني أن يتعمق راسياً في وسائل الإعلام والتطعيم، ونحن لا نستطيع السكوت ولابد أن نقاوم هذا من خلال هيئة للمثقفين ذات تأثير وقوة فاعلة.

وفي حماسة الهبت مشاعر الحضور يقول الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي: الموضوع الذي نحن بصده الآن يتصل بالجله التي تشرف برئاسة تحريرها وقد تحدثنا من خلالها عن نجيب محفوظ وظاهرة الإرهاب والأصولية ودر المثقفين... إذن قلنا ما استطعنا وجاء الآن دوركم لا بالكلام بل بالفعل والمشاركة الإيجابية التي هي بمثابة الدعم للمثقف الذي يريد أن يؤدي دوره نحو أمته، فإذا نظرنا إلى المثقفين

المصريين الآن سنجد أنهم يقفون موقف الصفر.. هل يتقدمون أم يتأخرون؟ يعالجون هذا الأمر معالجة صريحة أم يتخفون وربما احتشروا موقف الريح عن طريق النفاق والتفريق بالكتابة في مجالات تريد قتل يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وطله حسين، وقد ماتوا ولكنهم تريد قتلهم كل يوم على صفحاتها فيها أيها الرجال والميذات أيضاً عليكم - لا على الكتاب - الوقوف ضد هذا الخطر الذي لا يهدد نجيب محفوظ فقط بل يهدد عقولكم وأجسادكم، فما جاء في العدد للذكر موجه إليكم أنتم الذين تستطيعون حمايتي وحماية نجيب محفوظ فبعد مائة عام من التثوير نميش عصرنا ظلامياً، ولنتظر إلى ما يحدث في الجزائر، هذا البلد الذي دفع مليون شهيد من أجل الحرية والاستقلال، ويحدث ما يحدث له الآن ولا تقال كلمة واحدة عن هذا الطاعون الأسود..

أن لكم الآن أن تخرجوا أيها المصريون لتقولوا كلمتكم، فالمثقفون يعملون جلسة في صمت

فكل يوم أطالع في الجرائد والإذاعة والتلفزيون كلاماً يجرس على قسلي وقسلي كل فكر حر ومستدير

من هو نجيب محفوظ في مخيلة اليد التي امتدت لتطعنه بالسكين؟ هكذا بدأ الناقد إبراهيم فتحى وأضاف: البعض يعتقدون أن نجيب محفوظ من كبار الوزراء أو أصحاب المناصب العليا، هكذا ترجم الإعلام شخصية نجيب محفوظ إلى مجرد صور ملونة في التلفزيون والصحف، فتحول من كاتب له دوره إلى رمز حكومي فوجهت إليه هذه الطعنة. وأصبحت نهتم فقط من نجيب محفوظ بالصورة المبركة أما الكاتب فلم يهتم به أحد وعلينا نحن المثقفين ألا نشارك في تحويل نجيب محفوظ إلى مجرد صنم حتى لا تقتل الكاتب الذي أثر فكره في المجتمع وكان له دور كبير في نقد الأوضاع، فما يحتاجه منا نجيب محفوظ هو إعادة قراءته.

عبر محمد شكري

جولة الابداع

افتتاح مكتبة القاهرة الكبرى



برج المكتبة - القصر

القصر بحيث يسمح باستيعاب أقسام المكتبة وقاعاتها المتنوعة.

وقد عمل القائمون على هذه المكتبة على تزويدها بأحدث الأجهزة والأدوات في مجال المكتبات والتوثيق بالإضافة إلى الأجهزة الخاصة بالمكتبة السمعية والبصرية، مع الحرص على توفير نظام متكامل لحفظ البيانات البيبلوجرافية واسترجاعها، من خلال نظم التشغيل الآلية، مما يجعل المكتبة واحدة من أحدث المكتبات في العالم.

وقد دار حوار في حفل الافتتاح بين الشافعين والمسئولين، وكان أهم ما أثاره المثقفون في هذا الحوار هو ضرورة العمل على تزويد الأقاليم بالخدمة المكتبية والثقافية حتى لا تستقر القاهرة وحدها ببحر الافتتاح.

وقد أحسنت وزارة الثقافة صنعاً، حين حافظت على الطراز المصمري الأصلي للقصر سواء في أعمال الترميم والتجديد، أو في أعمال الإنشاءات المعاصرة الإضافية التي كان الغرض منها توسيع مساحة

مرت سبع سنوات كاملة على صدور القرار الجمهوري بتخصيص قصر الأميرة سميحة ابنة السلطان حسين كامل بـ (الزمالك) بالقاهرة، ليكون مقراً للمكتبة عصرية شاملة تحمل اسم (مكتبة القاهرة الكبرى)؛ وخلال هذه السنوات التسع - وهي فترة أطول مما يجب - جرى العمل تحت إشراف وزارة الثقافة لكي يصبح المشروع حقيقة واقعة وأحتفل المثقفون أخيراً، في الرابع والعشرين من يناير ١٩٩٥، بـافتتاح هذا المشروع الثقافي الضخم، بحضور السيدة سوزان مبارك، والسيد / هارون حسني وزير الثقافة والاستاذ كامل زهيري المشرع العام على المكتبة.

مصر الحرة والعالم (١٩٩٣)

الثقافي من أهم بنود القسم المصري، بما احتواه من تفصيل «حول مصادر الأعمال الفكرية والإبداعية، ولا يقل عن ذلك في الأصعب ما ورد في هذا القسم من التصميم الإبراهيمي، وحقوق الإنسان في مصر.

ومن أهم ماتخمته التقرير في القسم الدولي، ملف عن صلاح النظام المالي الجديد، وفي القسم العربي ملف عن الأزمات العربية الغربية والمصرية/ العربية، وملف مهم عن الصراع العربي الإسرائيلي وتطورات، كما كان التقرير

صدر هذا الشهر تقرير (مصر الحرة) والعالم - (١٩٩٣) عن مركز المصروف للنشر والتميمات الصحفية والمعلومات بالقاهرة، في خمسمائة وستين صفحة من القطع الكبير، ويعتبر هذا التقرير الفصل مرجعاً شاملاً مرتبطاً

«فرسان الموكب، مارات الخيبة وآلام الخيانة»

تطرح مسرحية (فرسان الموكب Cavalcadors) - التي ألفها الكاتب الأيرلندي الموهوب بيلي روشا Billy Roche، والتي تُعرض الآن على خشبة مسرح الرويال كورت بلندن مجموعة من القضايا والأفكار المهمة حول المسرح الأيرلندي المعاصر. فالمسرح الأيرلندي يعيش في الآونة الأخيرة ازدهاراً فنيّاً مهمّة تتمثل نزوتها في أعمال الكاتب الأيرلندي الكبير براين فريل. ويترك أثرها الملمح على عدد كبير من كتاب هذا المسرح الأيرلندي وفي مقدمتهم بيلي

روشا، الذي يعتبره عدد من نقاد المسرح الإنجليزي أبرز موهبة مسرحية ظهرت في العقد الماضي في كل من بريطانيا وأيرلندا. وقد بدأ بيلي روشا حياته موسيقياً ومغنياً في السبعينيات، وكون فرقة موسيقية في مسقط رأسه ويكسفورد Wexford، وهي مدينة صغيرة في الجنوب الشرقي لجمهورية أيرلندا، حظيت، بقدر لايس به من النجاح المحلي. ونشر روايته الأولى (أيل للسقوط Tum-bling Down) عام ١٩٨٦، ثم بدأ الكتابة للمسرح عام ١٩٨٨

بمسرحية (حفنة من النجوم A Handful of stars) التي عرضت في لندن وافتت إلى الأنظار وفازت بجائزة جون وايتنج لأفضل مسرحية جديدة في العام نفسه، وتبعها في العام التالي مسرحيته الثانية (وحش مسكين في المطر Poor Beat in the Rain) التي فازت هي الأخرى بجائزة جورج ديفايين. وبعد عامين قدم مسرحيته الثالثة (برج الجرس Belfry) عام ١٩٩١ والتي فازت بجائزتين مسرحيتين هما جائزة تشارنجتون للمسرح التجريبي وجائزة مجلة

«تايم أوت» للمسرحية واكتملت بها ثلاثية المسرحية تلك، والتي تعرف الآن بثلاثية ويكسفورد، لأن هذه المسرحيات الثلاث برغم الاستقلال النسبي لكل مسرحية، تشكل ثلاثية مسرحية متكاملة الأحداث والعوالم تدور كلها حول الحياة في تلك المدينة الأيرلندية الصغيرة، وتتضمن عموم أناسها وأحلامهم وصبواتهم، المتحققة منها والمحبطة.

وفي العام الماضي قدم له «مسرح أبى Abby Theatre»، وهو المسرح القومي الأيرلندي، مسرحيته الجديدة (فرسان الموكب) التي حظيت بتقدير الجمهور والنقاد على السواء، وانتقلت هذا الشهر إلى لندن لتعرض على خشبة مسرح الرويال كورت العتيق. وتقدم لنا هذه المسرحية الجديدة نموذجاً جيداً لمسرح بيلي رويشا الجديد، الذي يكتسب أهميته من غوصه في الأعماق البشرية وكشفه عن مجموعة من القيم والخبرات الإنسانية العامة من خلال تقديمه لشريحة من حياة البشر العاديين في مدينته الأيرلندية الصغيرة. وهو منهج مسرحي يؤكد إخلاص هذا الكاتب الجديد لثراث المسرح الأيرلندي الذي جعل من

حياة الناس العاديين وفقراء الريفين منهم خاصة مدار اهتمامه، وسبيله إلى بلوغ أرقى درجات العالمية من خلال التحصاق للحميم بالمحلى والريفى، فالسرح الأيرلندي يتسم عادة بما ادعوه باللمسة التشيكية الرقيقة التي تعتمد على استقطار الشعور الشفيف من أكثر المواقف حزناً ومأساوية؛ والتي تهيم بتجسيد الترفع الإنسانى النبيل عن الصفات وما يتلقاه من ضربات قاسية من الفظاظنة والبلادة والتبجح؛ والتي تسعى إلى اكتشاف أكثر المواقف إنسانية وعمومية في أشد المناطق خصوصية. وهذه اللمسة التشيكية هي التي تجعل لمحاولة بيلي رويشا الفوص في حياة بسطاء مدينته الصغيرة ويكسفورد هذا البعد الإنسانى الذي يضئ حياة المشاهد، ويمكنه من التعرف على خيياته وإخفاقاته الخاصة وقد انعكست على مرآيا تلك المراتب الصغيرة الدامية التي تعاني منها شخصياته. ذلك لأن بساطة حياة هؤلاء الفقراء عنده ترافقها بنية درامية على درجة كبيرة من الثراء والتعقيد، تعتمد على تنويع الزمن، وعلى المزج بين الحاضر

والاسترجاعات الدرامية التي تقحم عليه مشاهد من الماضي مازالت حية في أغوار الشخصيات، ولهاعة في حاضرهما الذي لا تستطيع فيه تجاوز هذا الماضي، أو التغلب على ما يمثلها لها من عقبات.

وتدور المسرحية في مكان إسكافى قديم مليء بالأحذية، القديمة منها والجديدة، أحذية تنتظر أصحابها وأخرى نسيها أصحابها من سنين أو ماتوا عنها، ولكنها لا تزال تزعم رفض الدكان وتؤكد استمراريته، فواء كل حذاء من هذه الأحذية المتروكة قصة؛ تنسج مع غيرها من القصص خيوط الحياة في هذا المجتمع الصغير. كما يؤكد تراكمها في كل مكان الارتباط العميق بالأرض، والحنس الأرضى الذي يشيع في حياة شخصيات المسرحية الحاضرة الست، وشخصياتها الغائبة أيضاً، لأن المسرحية وإن ركزت عالمها حول شخصياتها الحاضرة الست، فإنها تعقد مجموعة من الوشائج بينها وبين عدد من الشخصيات الغائبة الفاعلة في حياتها برغم غيابها عن خشبة المسرح، وتبدأ المسرحية ببطلها الرئيسى «تيرى» الذي تجاوز

الأربعين، ولكن انهكت الحياة حتى بدا أكبر من عمره كثيرا وهو يودع الدكان، يتخلّى عنه بالبيع أو بالتنازل لأنرى لـ «رورى» الذى يتحدث عن مشروعه لتجديده وتحديث الآلة وتغيير مظهره وكل شىء فيه، مما يدهش «تيرى» الذى لا يفتنه تصور «رورى» الجديد عنه أو بالأحرى لا يستطيع أن يتصور أن هذا المكان المقل بالماضى والذكريات على وشك الاختفاء إلى الأبد؛ فللدكان عنده حياة وتاريخ ما تلبث صوره أن تقتحم عليه مواقف الأليم ذاك. إذ تنهض بنية المسرحية على استدعاء التواريخ والحكايات والذكريات الصانعة للسياق الذى عاشته الشخصيات ومارست حياتها ومسراتها الصغيرة فيه. وأهم هذه المسرات هي ممارسة الغناء الشعبي من خلال فرقته التى تحمل اسم المسرحية نفسها «فرسان الموكب». وهي فرقة لها ماض عريق. فقد كان «إيمون» عم «تيرى» رئيسا لها فى الزمن القديم. واستطاع بموهبته الشعرية والموسيقية أن يجعل هذه الفرقة محطة أنظار المنطقة كلها، ومدار اهتمام جميع من فيها. وكان «تيرى» و«جيسى» هما شابا الفرقة الصغيرين فى ذلك الوقت. وقد سمح

لهما العم «إيمون» بتجديد دماا للفرقة الموسيقية، فاستطاعا الاستحواذ على إعجاب الجميع، وكان الناس يتركون أعمالهم ويتوافدون على المحل ويتجمعون خارجه أثناء ممارسة الفرقة لتمارينها للاستمتاع بسماع أغانيها. لكن هاهى عشرون عاما تمضى وبها هو تيرى يصبح قائد الفرقة وصاحب الدكان ولكن لم يزد عدد الأغنيات التى يفتنيها هو ورفقته عن خمس وعشرين أغنية وكان من الطبيعى أن تتجاوزه الفرق الأخرى وأن يتجاوزه الزمن. فالمسرحية فى بعد من أبعادها هي مسرحية الالم المتجاوز. وضحايا التغيير المستمر الذى هو جزء من سفة الحياة وأحد الدلائل على قسوتها فى الوقت نفسه.

لكن المسرحية لاتعامل مع موضوع التغيير ذاك بآى شكل مسيلودرامى، وإنما تكشف عن مسئولية الضحايا عن تجاوز الزمن لهم. وتنقب عن أجفة الفزعسات التجميعية وهي تتسلل إلى النفس البشرية فتقعدما عن أهم واجباتها تجاه نفسها، ناهيك عن واجباتها إزاء الآخرين، وتقدم لنا المسرحية

فى هذا المجال دراستها الشقية لشخصية «تيرى» الذى يودع الحياة وهو لا يزال فى شرخ الكهولة وأوج النضج، فقد عجز «تيرى» عن تجاوز صدمة حياته الكبرى عندما ضانه «روجان» أعز أصدقائه وشاهد زواجه، وانتزع زوجته منه. فقد كانت زوجته تلك رائعة الجمال، ولكن يبدو أن «روجان» اغواها منذ ليلة الزواج نفسها التى راقصها فيها لانتشال «تيرى» بمشكلة آثارها عمه «إيمون» مع شخص كان يغازل زوجة العم اللعوب. منذ هذه الليلة بدأت بذرة الشيانة التى انتهت بترك الزوجة لزوجها وانتقالها للحياة مع عشيقها: أعز أصدقاء الزوج. هذه الضربة التى وجهها الصديق إلى أعز أصدقائه، يبدو أنها كانت ضربة قاصمة بالنسبة له. ولذلك لم يتمكن من التغلب عليها أبدا، ليس فقط لأنه كان شديد الاعتران بصديقه «روجان» ذاك للحد الذى لم يستطع معه أن يترك أيا من نقائصه التى يتحدث عنها الجميع، والتى لا يزال عاجزا عن قبولها. ولكن أيضا لأنه لا يزال يدهد آملا لا يضر بئى يعتبر صديقه عما اقترفه، وأن يعيد له زوجته الجميلة التى لا يزال يحتفظ بصورتها بعد عشرين عاما.

فمشكلة «تيرى» الأساسية أنه لا يستطيع أن يتصور أن العالم على هذه الدرجة من الغلظة، وأن الصداقة فيه قد استحالت إلى خيانة ونذالة. وهو غير مدرك أن حياته في ظل هذه المفاجعة قد أخذت تحيله هو بالتدريج إلى إنسان شائن، لا يستطيع أن يحب مهما أغلق الآخرون عليه من حبه. فقد أحبت «بريدا» صاحبة دكان حلالة السيدات المقابل له، ولكنه لم يستطع أن يبائلها الحب نفسه فتوصل حبها إلى نوع من الصداقة الصلبة المخلصة. مع أن «بريدا» لم تفقد أبداً الأمل في أن يعود لها وأن يبرأ من بحثه غير المجدى عن سراب خادع، ولذلك فإنها تنتظر وتغفر له مغاسراته مع غيرها من النساء. كما أحبت «نولا» تلك الفتاة الجميلة التي تصفده بعشرين عاماً والتي أقبلت إلى المدينة من الريف طازجة لم تتعود بعد على حياة المدينة القاسية، فوقع في حبه من الوهلة الأولى وبذلت له نفسها وروحها، ولكنه صدها بفظافة بعد أن ارتوى من رحيقها، ولم يستطع تحمل عبه حبها له وتقبيها المستمر في حياته القديمة، وفي قصته الأليمة مع الزوجة والخيانة والصداقة. ومأساة

«تيرى» في نظر «نولا» أنه يمضي في ظل شخص آخر، وأن هذا هو السر في فقدانه لنفسه. وفي تبديده للحب الشمين الذي يفدقه عليه الآخرون. فالوهم الذي عاشه حول صداقة هذا الصديق الخائن، والصورة الزائفة التي رسمها له، تنقسم بشيء من الثبات الذي لاعلاقة له بالواقع المتحول أبداً المتغير دوماً. فقد بدد الزمن جمال زوجته السابقة الفاتن، ولكنه لا يزال يحفظ بصورتها القديمة ولا يجرؤ على قبول ما يقال عن تدهورها وتدهور «روجان» معها، ناهيك عن أنه يحاول التعرف على هذا بنفسه، بل إنه يرفض محاولة «نولا» المخلصة لإعادته إلى أرض الواقع وتصديره من هذا الوهم الذي يحول بينه وبين تقدير حبها له ومبايلتها المشاعر المخلصة الحميمة نفسها التي تكنها له. ويقطع علاقته بها بالرغم من تهديدها بأنها ستفترح إذا ما تخلى عنها.

والواقع أن تخلى «تيرى» عنها يدفع بها حقاً إلى طريق الدمار، ويوقعها في براثن الصانوتى المجاور الذي يجلبها بجزامه ويعذبها في قبو مكانه، وحينما تحاول الاستجداد

بـ «تيرى» كي ينقذها، ويستعيد حبها القديم يرفض ذلك فتفترح بإلقاء نفسها من فوق الجسر كما هدئت من قبل. وتكشف لنا قصة «نولا» للمساوية تلك عن تماثلها مع قصة «تيرى» مع اختلاف بسيط هو أن انتحاره من النوع البطيء والمدمر معاً للنفس وللآخرين. فما يعذب «تيرى» ليس خيانة صديقه له بقدر تصوره أن هذه الخيانة لم تكن إلا نوعاً من الجزاء على ما اقترفه هو نفسه وهو لا يزال في شرخ الشباب، عندما استجاب لإغراء زوجة عمه «إيمون» للوهب له، وخان بذلك العم، بل إن زوجة العم، بعد أن نامت معه، دعت إليها صديقه «جرسى» الذي ذهب إلى الفرفة ولكنه لم يستطع ممارسة الجنس معها. ومع أن هذا لم يحدث سوى مرة واحدة ندم عليها «تيرى» إلا أن أثر هذا الفعل الدامي على عمه، بعد أن صرحت له الزوجة به، وعليه هو لم يتبدد أبداً. ولهذا علاقة بذلك الإحساس الكاثوليكي العميق بالذنب وبالخطيئة الأولى، وبالرغبة الدائمة في الاعتراف والتكفير. ولذلك فإن لهذا أيضاً علاقة بانتظار «تيرى» العبثي الدائم لأن يجيء صديقه «روجان» إليه يوماً ويعترف عما اقترفه

فى حقّه ويمعبد إليه زوجته، منهياً بذلك فصل القصص. وله كذلك علاقة باستعذاب «نولا» تعذيب الحانوتى لها الذى يصفها بأنها حواء التى أقيمت على الحديقة بغواياتها فأخرجت آدم منها. وأنه لهذا يعاقبها بهذا الضرب القاسى بالحرمان.

لكن المسرحية تحاول أيضاً أن تكون نوعاً من الطقوس التطهيرية فى الوقت نفسه بالنسبة لشخصياتها الست. فإذا كان «تيرى» ومجايله «جرسى» يشعران بالندم، أولهما للخيانة التى ارتكبتها عندما نام مع زوجة عمه اللعوب، وثانيهما للذنب الذى لم يقتوفه عندما لم يتم معها الحادث عليه فيما يبدو، والذى استحالة تأثيره إلى هذا السرطان الخبيث الذى يدب فى جسده. فإن «بريدا» وهى الشخصية الثالثة التى تنتمى إلى هذا الجيل الكهل من شخصيات المسرحية الحاضرة تختلف عنهما معاً، وعن الشخصيتين الغائبتين من جيلهما «روجان» وزوجة «تيرى» الخائنة فى أن لديها إيماناً لا يتزعزع بقدره الحب على الانتصار فى النهاية. ولهذا فإنها تنتظر دون أن تجعل

الاتظار يفسد حياتها أو يحرمها من السرور الصغيرة. فإذا كانت المسرحية تسرد علينا فى استرجاعاتها المتعددة تفاصيل عذاب «تيرى» فإنها تستنم سرطان «جرسى» كنوع من الاستمارة الدالة على ما يعانى منه فى صمت. أما شخصيات المسرحية الشابة فهى الأخرى ثلاث، لأن هناك بالإضافة إلى «نولا» الجميلة الشابين «رورى» و«تيد» واللذين يقدمان لنا النوع الجديد على قصة «تيرى» وهى تتجسد فى الجيل اللاحق. ليس فقط لأن الشابين هما المضمون الشبان فى فرقة «فرسان الموكب» الآن كما كان «تيرى» و«جرسى» هما شاياها فى الماضى إبان إدارة العم «إيمون» لها، ولكن أيضاً لأنهما يكرران ما جرى بين «تيرى» و«جرسى» عندما يغرى «تيد» زوجة «رورى» ويقرر الحياة معها. لكن الفرق هنا هو الفرق بين مرحلتين وبين جيلين. فعندما حدثت قصة «تيرى» فى الستينيات بمثالياتها القديمة وقيمها تركت فيه ما تركته من آثار دموية. أما قصة الخيانة الجديدة التى يمارسها «تيد» فإن أثرها الثمانينى أقل كثيراً مما كان عليه الأمر فى الماضى. السنا فى العصر الذى

تحورت فيها الخيانة الوطنية إلى مجرد وجهة نظر؟ فما بالك بخيانة صديق لصديق، حتى ولو كان الأمر يتعلق بزوجة أحدكما.

فالمسرحية فى بعد من أبعادها تتطوى على تناول لفجوة الأجيال وما يترتب عليها من تغير فى الرؤى والمفاهيم. فه «تيرى» الذى أنفق عشرين عاماً من حياته فى المكان، واعتاد أسلوب العمل اليدوى القديم، وما به من مهارات حرفية، لا يستطيع أن يفهم ما تتطوى عليه دعوة «رورى» الشاب من تجديد لكل شئ، وممكنة لكل شئ. ولا يفهم الشاب تلك العلاقة العميقة القديمة التى تربط «تيرى» بالعالم القديم الأيل للانهيار. بل إنه يقول له إنه لا بد وأنه يتعجل نفخ يديه من كل شئ، ليؤكد بعقل هذا القول عمق الفجوة الفاصلة بينهما. لذلك كان من الطبيعى أن يعمد «رورى» إلى تصديد كل شئ، والبدء من جديد على الفور بينما استغرق الأمر من «تيرى» عشرين عاماً قبل أن يتغلب على صدمة الخيانة، ويقبل تكرار تجربة الحب من جديد مع «بريدا» التى أكد صبرها وتحققها فى النهاية انتصار الحب على الخيانة مهما طال الأمل.

حول التصوير والمسرح والسياسة حوار مع يونيسكو قبل موته

جنب مع أعمال الفنانين التشكيليين الذين أثروا فى أسلوبه - بوصفه رساماً - تأثيرا كبيرا، وعلى رأسهم «كاناليتو» و«فيرمير» و«ميرو»، وغيرهم.

الوجه الآخر من هذا الاحتفال بـيونييسكو، هو أنهم يقدمون فى المسارح نفسها بوارسو وكراكوف وغيرهما من المدن البولندية الكبيرة مخطوطات يونيسكو ونسخا من أعماله المكتوبة، ومقالاته الصحفية وتعليقاته. ومن أهم هذه المقالات: ذلك الحوار الذى تحدث فيه الكاتب عن أمور ليست لها علاقة بالفن وحده، ننشر منه أهم ما احتواه، وقد

مسرحية «رحلة إلى الموتى» عام ١٩٨٠.

أما الفرنسيون فقد عرضوا له مسرحيته (الكراسى) للمرة الأولى فى باريس عام ١٩٥٢، ثم قدمتها فرقة بولندية فوق خشبة مسرح كاتوفيتسا عام ١٩٥٧. كما نشرت مجلة «نيالوج» البولندية هذه المسرحية فى العام الذى عرضت فيه.

ولا يقتصر الاحتفال بيونييسكو - بتقديم أعماله المسرحية فحسب، بل ويعرض رسوماته، التى تقدم للمرة الأولى فى معارض المسارح البولندية جنبا إلى

تصغى بولندا فى الأشهر الحالية فى معظم مسارحها بالكاتب الراحل الفرنسى - الرومانى الأصل: يوجين يونيسكو؛ وذلك بمناسبة اقتراب ذكرى وفاته الأولى. فتقدم له فوق خشبات المسارح البولندية فى وارسو والأقاليم معظم إنتاجه المسرحى الطليعى: «المغنية الصلعاء» التى ألفها يونيسكو فى عام ١٩٥٠، و«الكراسى» ١٩٥٢، و«السردس» ١٩٥٧، و«السمير فى الهواء» ١٩٦٢، و«اللعب مع القاتل» ١٩٧٠، كما تعرض له آخر أعماله المسرحية التى كتبها قبل وفاته بحوالى أربعة عشر عاما وهى



إحدى رسومات يونيسكو المعروضة في معرض رسوم بوراس



برجس يونيسكو

المثال - هي شكل من الأشكال الفنية التي تحاكي الصمت وتقتفي أثره، وربما يكون الشكل الأمثل هو العثور على الصمت الحقيقي. وليس محاكاة هذا ما يجذبني إلى الرسم: الصمت، ومع ذلك ثمة رسامون اشاهد في أعمالهم حركة مشحونة بالاضطراب والامتناع الشديد. وقد

الآن في هذا العمر وقد كبرت لماذا الرسم؟

- أصبحت لدى رغبة في التوقف عن الكتابة، التوقف عن استخدام اللغة، وتركيب الكلمات. شعرت برغبة عارمة في ممارسة الصمت؛ فن الخمول في رحاب الصمت واقتحامه. الموسيقى - على سبيل

قام المنظّمون لاحتفال يونيسكو بترجمة الحوار إلى البولندية عن الألمانية من مجلة «الزمن» التي تصدرها مدينة فرانكفورت.

● مثل بعض الفنانين تقوم بممارسة فن الرسم، علاوة على ممارسة الكتابة. إنك يا سيدي ترسم

يكون على رأس هؤلاء الفنان «روبنز». أشاهد بانتظام ويشكل دائم المعارض الفنية؛ وأقدر فنانين على وجه الخصوص: كاناليتو وفيرمير. عندما تشاهد لوحة كاناليتو التي يرسم فيها زحاما لأناس يثرون، وهم أناس يمثلون بشرا يقطعون في إحدى قصور فينيسيا، نلاحظ أننا لا نصفى إلى أصوات تنشأ عن هذه الفرقة؛ إنما لوحة معبرة أقرب إلى الموسيقى، تصل الضوضاء بالصمت.

ويستطرد يونيسكو قائلا: بدأت ممارسة الرسم عام ١٩٦٨، ثم توقفت عنه بعد ذلك، وبعد مرور عشر سنوات شعرت بحاجة ملحة لعمل شيء آخر غير المسرح. فبدأت أساسا الرسم من جديد منذ عام ١٩٧٨.

● ما هو الرسم من وجهة نظرك؟

- الرسم هو شيء من قبيل «المداد بالعلاج النفسي». إنه يحرقني من الشعور بالخوف والفرح. إنه شيء أقرب ما يكون إلى مؤثر خاص بشكل لا يصدق. عندما أكون الألوان وأشكّل من خلالها

الأحمر، الأسود، والأخضر، عندما أبدأ اللوحة: بنية فنية إلى حد ما. أشعر بأنني حر. إن الرسام يعكس بالفعل تفوقا واضحا في أدائه وأسلوبه الفني، حيث لا يقف أحد حائل بينه وبين جمهوره، فليس ثمة مُخرجٌ يصمت على الفنان أن يقف بجواره دائما كما يحدث في المسرح. لم أتعلم من الرسم في حياتي على الإطلاق، لم ألتحق بأكاديمية فنية للتعليم.

إنني - بنفسى - قد شكلت رؤاى، ببساطة كنت أجرب ما أشعر به في علاقاتي مع الألوان ودرجاتها، وكنت أقوم دائما بتدوين ملاحظاتي. أما الآن فإنني أريد أن أؤلف كتابا أقرب ما يكون إلى المقرر المدرسي عن «كيف يعلم الإنسان نفسه فن الرسم».

● نذكرك بعض رسوماتك «مبعيرون»: أيكون هذا تفكيراً مخطئا له، وإلهاما مقصودا؟

- أظن ذلك، إنني تحت تأثير «مبعور» ونفذه الكبير.

أحب في أعماله كل ما هو طفولي وودني ومتسم بالرهافة.

● أصبح أن عابري المشاة قد

اعترضوا طريقك في شوارع باريس براغبين في مشاهدة أعمالك ثانية في المسارح الفرنسية؟

- أجل، هذا صحيح. دائما ما تذكرني هذه اللحظات بلحظات عصبية أخرى في حياتي: عندما كنت أسير في شوارع المدينة مع ممثلي فرقة «Theatre Des Noctam» بولس للدعاية عن مسرحيتي، وكنا نسير بداية من المسرح، مروراً (بالبوليثا) وصولاً إلى (سان ميشيل) ثم العودة ثانية إلى مسرحنا. كنت أحاول ترغيب الناس في الذهاب إلى مسرحنا. كنت أقف أمام المسرح لأعلق على حوائطه الملصقات والأفيشات ولأقتات العرض المسرحي. وكان بجوار المسرح دار عرض للسينما، وأمام شباك التذاكر يقف صف طويل من المشاهدين، لكن لم يحاول فرد منهم الاقتراب من مسرحنا وشراء تذكرة واحدة. وأحيانا ما توجد في صالة العرض شخصان، ربما ثلاثة، ولكن دائما كان ثمة شخص واحد: إنه زوجتي. ذات مرة مثل المثلون لأنفسهم، لأن زوجتي قد ألها ضرسها، فاضطرت للفرج. كنت أشعر بغضب مكثوم، لأنه لا يأتي أحد

بالتعة، خاصة عندما يؤيها المثلون بشكل جيد!

● في البيان المعلن اثناء مهرجان المسرح في «سالزيوج» في السبعينيات، وصف مسرحك باعتباره «جزيرة من جزر الجحيم التي تحيط بعالمنا». أمارلت ترى مكانة عالمنا الراهن بهذا المفهوم الراكلي؟

- عالمنا يشع وجحيصى - هذه حقيقة، لا ينبغي أن نكرها بلا انقطاع، فكل إنسان يفهمها اليوم. نحن نسمع عن المجازر والكوارث التي تهز العالم من أعماقه، وهي أشياء لم تحدث بهذه الضخوة من قبل، بهذا القدر من البشاعة.

إنن ما الذى علينا فعله في زمن كزمننا المعاصر؟ إما أن نترع بستانك - كما يقول فولدير - أو أن نقوم برسم لوحة. فالرسم يعنى السلام والطمأنينة، وإذلك اخترته.

● في حقبة زمنية معينة - كنت «معلقاً» صحفياً في واحدة من الجرائد اليومية الفرنسية، وقد بلغت شأواً ونجاحاً كبيرين، وكنت تمارس الكتابة معلقاً على مختلف القضايا الثقافية والسياسات الثقافية، ثم

إلى مسرحنا ، لا يوجد في الصالة متفرجون، خرجت من المسرح، واندمست داخل الصف الطويل أمام «شباك تذاكر» السينما المذكورة، حاولت أن أقنع أحداً بالدخول - بدخل مسرحنا. قلت إن هذا المسرح يعرض مسرحية رائعة للغاية: «أرجوك، تعال، وشاهد. وبالفعل، أقنعت رجلاً بالدخول. شاهد هذا المتفرج مسرحيتي «الغنية الصلحاء»، وبغادر المسرح وعلى سيمائه سحنة تبشر بفسقه قاتلاً بأنه في حصيلته لا يريد أن يسمع عن مؤلف كهذا! أو مسرحية كهذه!

● عندما تشاهد فوق خشبة المسرح أعمالك، أمكن أن تضحك منها؛ أو إن شئنا الدقة - تسخر منها!

- لا أعرف، ما الذى على أن أجيبك به، في ظنى أن ردد الأفعال لما أراه، يتسم بسرية وخصوصية وإن شئت الحقيقة فإننى قد اعتدت قليلاً على ذلك الذى أراه فوق الخشبة أعرف هذه المسرحيات تفصيلاً وإجمالاً. دائماً ما تثير مشاهدتى لها في نفسى شعوراً

توقفت بعد ذلك عن ممارسة الكتابة لهذه الصحف. أيعنى هذا أنك قد استغيت عن ذلك؟

- إن هذه التعليقات كانت بلا نفع على الإطلاق فلتجرب مناشدة البشر أن يحب بعضهم البعض، أن يصبحوا إخوة! لقد نادى المسيح بهذه الدعوات من قبل: «أحبوا بعضكم البعض» وقد حدث شيء آخر تماماً، كما لو كان قد قال لهم: «دمروا بعضكم البعض» فما الذى يتبقى لى اليوم قوله، سوى أن أقض يدي في انتظار للكارة النهائية التي ستحدث لعالمنا. فهي يقيناً ستحدث!

● أثير اهتمامك قضية «الأجيال»؟
- أكثر مما تتوقع. أريد أن أكتب عن مستقبل هذه «الأجيال»، أكتب لها بشكل خاص، فإن عصرنا مصاب بالفتان لكن كيف أكتب لهذه الأجيال، مادامت لن تقوم لها قائمة في المستقبل. إلا يمكن أن يحدث ذلك؟

● دائماً ما تشير لنفسك باعتبارك عدواً للمسرح السياسسى، إلا يمكن أن يكون هذا نابهاً من موقفك العدائى لـ «برتولد بريخت» ؟ أترى أنه

ليس ثمة مكان للسياسة فوق خشبة المسرح؟

- لابد للمسرح أن يناقش مختلف المشاكل والقضايا. لقد وقعت أذاك ضد المسرح السياسي، لآتحرر من ذاتية طموحاتي السياسية. فالسياسة شيء ضروري بلا أدنى شك، حتى أن صياغة كهذه، تصاغ اليوم في عصرنا وتصنع حاضرنأ ينغى على السياسة أن تقدم للبشر طريقاً للحياة، تضمن لهم نموهم الشخصي، ورفقهم الإنسانى. يحدث اليوم التقبض، فالسياسة تتوجه اليوم للوقوف ضد الفرد وإنسانيته.

السياسة أقوىاء عتاء، بدرجة أكبر من الفلسفة والفنانين. إنهم فى حالة تشابك لا ينفصم، داخل شباك هاجس السلطة والسيطرة ، لذلك تغيب عنهم أمانة الأيديولوجيا وشرفها. وفى ظنى أن السياسة جميعهم يهدفون إلى «تطويق العالم» تحت مظلتهم، فى «إمبراطورية السلطة» - (Imperium Mundi) كما عرف ذلك من قبل الفيلسوف أوزوالد شينجلر.

● فى فترة ما استشارت مسرحياتك الجمهور بشكل سلبى، ثم قويت باستجابة فى مرحلة تالية،

وأثارت الدهشة فاستجابات لها الجماهير برغبة أشد وتقدير أكبر. ألا يمكن أن تستثيرك هذه الاستجابات المتباينة، فتثير فزعك وخوفك بوصفك مبدعاً ؟

- أوجب الناس مسرحياتى بهذا القدر ؟

لا أعرف بالضبط. ربما المثقفون والطلبة، ربما الشباب على وجه العموم. لكننى أشك - مع ذلك - فى أن أعمالى المسرحية تروق لعظم المتفرجين. إننى أكره لا أومن بفن المسرح، وللسبب نفسه؛ عدت إلى فن الرسم!



أصدقاء إبداع

القصة

كما وصل المجلة رسالة أخرى من الصديق محمود أبو عيشة من القنيطرة الذي سبق للباب أن تبني أعماله القصصية ويهلل فيها..

وله «إبداع» في حياته.. هي الأخرى.. مسرور خاص، حيث نشرت لي بون «واسطة»!...! أو مسموية، مما جعلني أستمع في مراسلتها مع الثقة الكاملة بنزاهتها، ولتقي في أنني أكتب أدبا يستحق وما زلتني فخرًا أن يكتب اسمي إلى جوار عالمة الفن الحديث.

لا أحب أن أطيل عليك وأنا أعرف قيمة وقتك، ولكن جبي وتديري لكم هو ما نطمح لأكتبه، وأنا في الجيش.. وحضرتك تعرف مدى معاناة التجربة بالنسبة لفنان، وكذلك ضيق الوقت، ولكن ثقني بإبداع أكبر.

ومن النصوص التي وصلت هذا العدد يمكننا أن نقدم القصص التالية.

مكتفينا.. مما لنثبت للعالم أن زوارتنا ليست من ورق كما يترهون..
مما لنكون الأرقى والأبهى من بين كل الأصدقاء..

عزيزي: القيم متزعج بالخطر، لكن الانفعال مازال حبيسا وراء الضحل..
صديقي المبدع: يعاني الأبناء الأريثيون من واقع الضلاليات والمسبوبيات في الملاحق الثقافية في الصحف والمجلات الأردنية، لذلك فهم يتجهون للنشر في الصحف العربية، وقد سمعت عن مجلات مصرية تمنى بالمبدعين والإبداعات الشبابية مثل مجلة (شعر) ومجلة (قصص) ومجلة «إبداع»، وأتمنى عليك تزويدي بمغاور هذه المجلات من أجل الكتابة إليها، أرجو ألا تتركني على فارعة الانتظار.
وكما ترى لم تترك رسالتك للانتظار ونزهب بأعمالك.

وصلنا هذا الشهر عدد كبير من الرسائل التي حملت الكثير من النصوص لأبناء من كل أنحاء جمهورية مصر العربية، فخلا عن الاطوار العربية مما يؤكد على الثقة المتبادلة بين المجلة والقراء، خاصة من الأجيال الواعدة المبشرة..

ومن هذه الرسائل: الرسالة التي كتبها أحد أبناء الأردن وهو الصديق عمار عبد الله الجنيدي وقال فيها:
ثمة الإبداع والاصالة وبعد:

لقد غمرني إحساس بالزهو حينما حصلت على عنوانكم، وأبعث إليكم تحياتا ومهنئا بقدوم السنة الجديدة ولي داخلي تنداح رغبة بأن تكون هلالنا الأدبية وحدافتنا الإبداعية مسمارا آخر في نضج الفرقة العربية..

صديقي المبدع: مما لننهد كل قيم التناثر والعداء والخصومات الفاسدة بين

(١) المنجل

يوحنا زكريا

الشمس العبر.. وانتفوا حولها يثرون.. والأطفال يلهون في شجرة.

وتوسط وعيد النافع القسدة.. وراح يخمل سيجارة.. سيجارة في إثر سيجارة.. ويرشف أكواب

.. اسكت يابى..

.. اسكنى يابى..

.. اسكتوا يالواد..

اطفال زى الورد.. أغلبهم زى الورد.. الورد المتصفى.. والغروب
يلقى برداء الفسق على الوجود..

.. «اسمع يابوى.. قالها ابنه الأكبر يتعهد.. ابنه الأكبر للحصول
على مؤهل عال.. الموظف فى وزارة التربية والتعليم.. الذى لديه خمسة
اطفال وقد تجاوز الثلاثين بتقيل..
.. «مايزين نعيش زى البناتمين..

شبط الأب رشقة كبيرة.. أى والله رشقة كبيرة.. وأسند ظهره إلى
الشجرة اليابسة.. وأفرد ساقيه.. وجز على سيجارته..
.. «قلت مفيش بيع»

هواء الجسر يرد الروح.. وهواء الدار العفنة للمصل برونج
الروث.. وعطنة الصوائف الخائنة.. الدار الملائى بالذهب والبراغيث
والبق.. الدار التى تستوى على ثلاث حجرات وحجرة.. وحوش
للبيهاش.. الدار التى لم تلمس أشعة الشمس.. الدار التى تحتوى على
ثلاث أسر وأسرة.. الدار المتينة..

.. يابوى.. قيرطان أو ثلاثة ويكمل البيت

.. «هوا شير واحد من العشرة فدادين»

استمض الابن الأكبر.. والابن الذى يلى الابن الأكبر.. والابن
الذى يليه وعادوا يثرثرون..

وانسد الليل وأطبق على الكن.. وتناثر الاطفال نياماً على الأرض..
تستل إليهم حضرات الليل والقيط.. وتسهم السمات البارئة..

.. «زى البناتمين.. يابوى»

.. «أوفه اسكتوا.. اسكتوا يالواد الكلب.. وريش منجله فى
الأرض.. المنجل وريش فى الأرض..
وعادوا يثرثرون..

..

ولكنى لست ادرى ما الذى يدغمهم من حين لآخر إلى أن يريدوا
أن يعيشوا حياة الأحميين.. بعد كل هذه السنين.. السنون الطويلة
من الرضا.. والرضا والقناعة.. القناعة والفخر..

وفى هدأة الليل انسحبوا يجر جرجير أولائم بعد ركلة رجل
حائبة.. أو بضعة يد.. أمواد لناصرة بين النملس واليفطة.. لايفطس
سكون الليل إلا وقع خبطاتهم.. وخوار بقر.. ونهيق حمير.. عائنون
إلى الدار المتينة..

وانمنى «عبد الناطع» يقضم أمواد الكلا لناصرة.. بمنجله
الصدى..

(٢) جريدة

عماد على عبد اللطيف على

إطسا - للديم

البرسيم.. لكنها كلها عالية جداً.. كان الطريق أمام الحقيقة مرسوماً
بكل تفاصيله على أرجلها الساعية فيه صياح مماء.. وهو يوماً والنف
بعضاوته لكنها قبل تلك اللحظة التى أيقنت فيها حاجتها للتربة
للتخضير لم تفكر مطلقاً فى الدخول.. غطت الباب.. فبعت الأشجار
أكثر طرلاً وجردة وانكسفت حلقات الجريد وتداخلت حتى أصبحت
ضفيرة مستقيمة استقامة الجذع نفسه.. فاحسنت الرهبة تنبش تحت
جلابيبها.. نكست عينيها.. قالت بصوت متكسر: جريدة عشان التربة..

كانت ترتدى كتل السوداء.. تجر زوايع التراب خلفها مهرولة
حتى اصطلمت بحداد القبرة.. تراجمت مسنقة فى النقوش الباهتة..
نشفت عينيها وفقرت أن تغضّر التربة.. همت بتحريك قدمها.. لكن
ملمس يديه الناعب فى ذاكرة جسمها.. حرماًها فرصة المغامرة.. نظرت
نفسها من بين يديه.. بحثت عن جريدة.. للمرة الأولى تتأكد أن الأرض
جرداء.. استقبلها بمفاوتة العناية.. لكنها لم تمنع شعور الغرف الذى
يعتريها حين رؤيتها.. الجنية وأمسها.. وأشجار التخييل كالعواد

عزم بشأى، فجلست ممددة فى الكائن الهبابى، السنة النار تهوب
لاقعة قعر البراء، كان يتحدث عن معزة الرحوم وشبابه الذى ضاع
هدراً، لم تستمع إلى كلمة مما قال، كان رثاء الماء فى اليراء يحثوها،
نارها الكوب، كان لا يزال يتحدث عن رجولة الرحوم وكانت تتأمل
صامتة جمرات النار تحت غلاف رسائلا الهش، شطف الكوب، قام
متجهاً إلى النخلة، عزم الجنباب حول وسطه، امسك الشرشرة.

وصوت أجش قال: يام ملائم، أخذت ترقبه وهو يستل النخلة،
رجلاه فويتان ثابتان فى طريقهما إلى قلبها، أمال الجريدة، عراها من
السبل، ملس ظهرها وضع الشرشرة فوقها بجنو مستلاً خالقة عنادها،
فماثلت مستسلمة، فطما والقي الشرشرة فوق الكائن، تطايرت قطع
الذهب على كتفها السوداء، أفرعتها فسكبت عليها كروها الملتقى،
ووات مخلفة داملات: خذى الجريدة

(٣) «جفاف»

مجدى عبدالعزيز يوسف
النصوة

طالب منها تصوير المذكرات التى معى نسخة واحدة.. أخذت
المذكرات وطلبت منى الانتظار على مقعد جانبيه.. ولقت بهسما
الفراع الملتقى ووضعت المذكرات بجانبها وأدارت التلكتصوير
جلست صامتاً أراقب حركات أصابع يدها الطويلة المسحوبة بنعومة
وهى تسحب الأوراق ورقة ورقة وتضعها بعناية فوق آلة
التصوير..... مساء الليلة المظلمة غصبت مع أبى، وأمرأة الحلم
كانت غبية باردة.. أشطنى رطلها المنبمجان وحركات يدها وهى
تسمح حول أذنانها وتحت إبطيها حين تلمصت عليها من ثقب باب
الحمام.. ولقت محتلتاً لبرمة خلف الباب وحين حاولت الدخول إليها
وهى تستحم نهزتى وصطقت الباب فى وجهى وأردت ملابسها ثم
خرجت وألقت فوقى ماءً مطحاً فانكشفت.. فى الصباح لم أجنى
مبتلاً. كنت متوتراً.. وفصحت الإطار وضربت أخى الصغير لسبب
تألفه.. أخذت المذكرات معى ثم صفتت الباب خلفى بشمة وخرجت
متجهماً.. تتشاجر مع سائق الميكروباس حين تقل بعدم وجود
«فكاه لمعطينى البلبلى، وحين دلف من باب المكتبة كانت جالسة
خلف آلة التصوير.. استقبلتنى بأبتسامة مريحة انصمت غصبي..

وجعلنى مهتماً بمقابلة حركات شفتيها المكتزتين المصوغتين بلون
أحمر فاتح وهى تلوك اللبان.. كانت تخطس النظر إلى من حين لأخر
وتضبطنى ملتوساً بمقابلة تضاريسها فتبتسم ابتسامة ساكرة
للمحمى بلاط الساحة الشاغرة من أرضية المكتبة وتراصل تصوير
المذكرات فاصارده استراق النظر إليها من زوايا جديدة وأفكار
جديدة.. أوفلت آلة التصوير وأغلقت باب المكتبة والشبابك.. التريت
منى.. تلاحقت أنفاسى وتصببت عرقاً حينما رأيتها تتجهز من
ملايسها وتقف أمامى عارية.. اندهشت واضطربت وأرتعشت لكفها
أخذتنى برافق ويمكنتنى من الالتشباك معها ببساطة.. كانت سفية
ودافئة.. صرت فى جسمى وعشة فاشتخت وابتلثت من انطفت
فاسترحمت.. كانت تلف خلف آلة التصوير حينما سمعتها تقول
بطريقة يائسة وكألتها تكرر العبارة للمرة العاشرة: «المذكرات
يا أستاذ والحصاب سبعة جنيهات» رفعت عنى من على أرضية
المكتبة.. ولقت مبتلاً هائلاً.. أخذت منها المذكرات وأعطيتها الضن..
نظرت إليها بامتنان وانصرفت..

(٤) هروب

أيمن السيد العشى

علامات تمحيط.. كثيرة.. كثيرة.. وأسئلة صاخبة ضجت برأسه..
تأملت أنفاسه للتلاصق لم تلق ساقاه على حمل جسده.. ارتسعت
على ملاح وجبهة الضالع ملاح القهر التي راما ترتسم على
جدران هذا القطار الغريب.

تزامم في أذنيه صوت المطر والريح.. صوت نفوس جنائز
صاخبة صمت أذنيه.. صاحبه صوت طبول عملاقة خفت جميع
الأصوات.. ومن جوف القطار المنطق.. من منطقة ضائعة.. انبعث
صوت حاد يخبره أن هذا القطار رحلته إلى مقبرة الكون.. خارج
حدود الزمان والمكان.. وأن القطار فارق انطاق الأرض وترك قضبانه
الحديدية.. في طريقه إلى حافة السكون المسموح..

راح يجرى.. يجرى في جوف القطار.. يصرخ.. تمتص
الجدران مرخاته الأثمة.. غارت قواه زحف بهسده العارى عبر
الماء للتجمع في أرض القطار.. وصل إلى النافذة الوحيدة المفتوحة
رأى دوائر لآكاد المين ترهنا حتى تتبدد.. وصوت شيطاني ينتشر
في دفقات مثل الوخز.. والموت ينمى في أعصابه ويمكن في كل
مناطق ذاته الميت ويجور ذات أجنة لصحية ورؤسا إيليسية عابسة
تعلق حول القطار والظلمة الشدية تستيعب ذاته البائسة.. راح ينظر
للالفلاك البعيدة السيارة في مداراتها.. وشعوس ضاحكة تدفق في
ظلمات الكون البعيد تبدو كأنها عين صغيرة ترنوله..

امتلات السماء اللانهاية بغيوب عملاقة تفرغ بأجنحتها
للمعرفة الكبيرة حول القطار الناطق انحدرت دمة من عينيه شلت
طريقها للدم عبر ملاح وجبهة المنكة.. لم يلق على التنفس.. سكنت
حركته..

تذكر صوت الطبول التي صاحبت القطار وهو يتوقف في
الحطة.. لم يدرك لها بالا.. وهي الآن تصم أذنيه.. وقف عاريا أمسك
بيديه قضبان النافذة وأبته نفسه بالفقر في الفضاء.

تجمعت أطرافه من الجرد.. تكرر بمغلفه الراتق.. نس رأسه في
صدره.. حاول أن يشعر بشيء من النفع.. باحت محاولته بالفشل..
يسبب هذا الجرد الشديد وتلك الأمطار الهائلة.. التي غرقت فيها
أبنية الحطة.. وظمة ثقيلة تهبط من سماء غامضة تغطي كل الأشياء
تحت رداؤها الممتد.. بدأ الكون من بعيد مرعشا عندما انطلقت
مصابيح الحطة بفعل الريح والمطر الفزير.. أغلقت الظلمة عليه وهو
يتكلم على الأريكة المبتلة..

تناهى لأذنيه صوت القطار يدك خلاليا السكون ويمرر رداء
الصمت الذي كسى الأرض في هذا المكان.. اقترب القطار.. والتصق
بالرصيف المبلل كانت الأبواب مغلقة وكذلك النوافذ إلا ذلك الباب
والذي.. لصحن الحطة.. كان قبالة.. اغتمت الفرصة.. هاربا من أشباح
الحطة.. فخر مسرعا داخل القطار.. ومسرحا كذلك فاجر القطار
الحطة..

وكانت المفاجأة.. ليس القطار قطارا..!

ليس كما هو مألوف في جميع القطارات.. وجده فضاء طويلا
مظلماً.. خاليا من أية معالم.. أخذ يدير حول نفسه دورات مجنونة..
وانطلق يجرى في فضاء القطار.. الذي لم يكن قطارا قطع شريطا
كبيراً يسمح في بحر الظلمة الضالكة التي سكنت جوف هذا الكائن
الحديدى العملاق.. تمسح جدرانه الباردة.. وتوافده للظلمة.. يصفر
الهواء في أذنيه.. ويبلغ الجرد ملاح وجبهة المضطربة.. وصل حيث
الباب.. الوحيد.. المفتوح الذي كان يدخل منه المطر بفزارة.. صمت
أذنيه أصوات مرعبة.. ارتطم جيات المطر الثقيلة بجسد القطار
الحديدى.. وهذه الريح الشيطانية التي تدوى حوله جنون.. وصوت
القطار السريع..

لاح القمر من بعيد.. يربح رحلة القطار عبر ظلمة الليل للتزايمة
الأطراف.. وعبر الأماكن الموهمة الثانية في ملكوت الصمت.. كان
غريباً أن يجد قطاراً بهذا التكوين الغريب.. ارتسعت على وجبهة



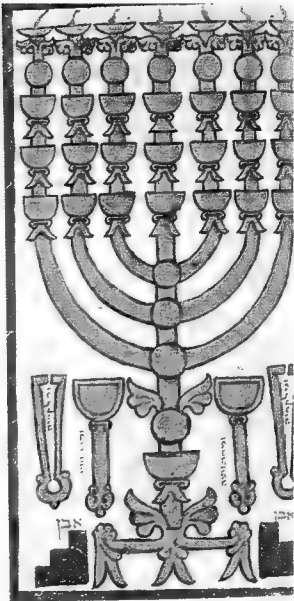
نحت معادن من أعمال الفنان **توفيق توفيق**
من معرضه المقام حالياً في مركز الدبلوماسيين الأجانب

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

المحامي



العدد الثالث • مارس ١٩٩٥



ثقافة إسرائيل

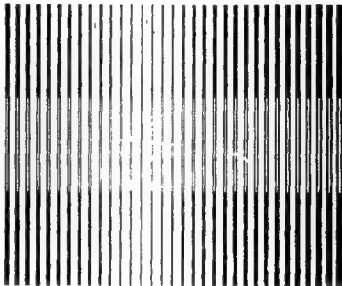
دعاوى التطبيع وأبعاد المواجهة

٣- الدراسات والعلوم الإنسانية
اليهود العرب - المسرح والسينما



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

• **مهير سرحان**

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطى حجازى

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفنى

نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - النوبة ١٢ ريالاً - أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحفيظ ثروت - الدور
الخامس - هـ : ب ٦٦٦ - تليفون : ٣٩٣٨١٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجلد

السنة الثانية عشرة • مارس ١٩٩٥ م • شوال ١٤١٥ هـ

هذا العدد

صورة الغلاف الأمامى من المخطوطات العبرية

الافتتاحية:

- مجرد بداية أحمد عبد المطلبى حجازى ٤
- ثقافة إسرائيل
- ٢ الدراسات والعلوم الإنسانية (اليهود والعرب - المصحح والسينما)
- أدب ومجاسة لطفي عبد البديع ٦
- لكنها مجرد استيعاب لا استعمار هذه المرة اميل حبيبى ٩
- الخصوصية اليهودية نموذج تفسيري وتسميقي
- جديد عبد الوهاب الميسرى ١٦
- اتجاهات الفلسفة اليهودية الحديثة حسن طنب ٢٩
- نظرة على أعمال المسيح الأثرى فى شبه جزيرة
- سهياء علاء الدين عبد الرحمن ٣٨
- أصول الفكر اليهودى سوزان السعيد يوسف ٤٦
- التأثير العبرى الإسلامى فى الأدب العبرى
- المعاصر محمد جلاء إدريس ٥٢
- مساهمة اليهود المصريين فى الثقافة العربية الحديثة
- ساسون سوميخ ت : صلاح أبو نار ٦٣
- يهود العراق وإسهامهم فى الرواية الإسرائيلية
- شهاب الكردى ٧٣
- يهود اليمن فى أدب حاييم هزاز محمد حسن عبدالقلى ٨٠
- العلاقة بين اليهود والعرب فى أدب الأطفال
- سناء عبد اللطيف صبرى ٨٧
- يوزيك : قصة للأطفال ... ليريت رموت : س. - ح. من ٩٨
- المسرح العبرى والصراع الطائفى فى إسرائيل
- محمد محمد أبو غدير ١٠١
- حانوخ ليفين صرخة مسرحية جديدة
- رشاد عبد الله التلى ١١٢

الاتجاهات الموضوعية للمسرح الإسرائيلى

- ١٢٢ منصور عبد الوهاب منصور
- اليهود والعرب فى السينما الإسرائيلية
- فوزى سليمان ١٣٣
- الجنس والدين فى السينما الإسرائيلية
- ماري ساموئيل ت : محمد زكى ١٣٧
- آلات التصوير وأفلام الهوريا
- آرى أجمون ت : أحمد عثمان

● المكتبة العربية :

- جيارودى وكتب ملك إسرائيل ح . ط ١٤٦
- الرواية الفلسطينية والمسألة التقليدية - شمس الدين موسى ١٤٨
- أسطورة التكوين والثقافة الإسرائيلية
- جمال القصاص ١٥١
- أعضاء على تاريخ اليهود أحمد غازى ١٥٣

● الفن التشكيلى :

الدكتور المسرحى لمصر هيماء م . ع م

■ المختبرات :

- الحساب القومى شهادة وفاة إسرائيلية
- محمد صالح فرح ١٥٥
- التطبيع مع جولد شتاين محمد محمد عبدالرازق ١٥٩

■ أصدقاء إبداع :

١٦٣



مجرد بداية

هذه هي المرة الأولى - على حد علمي - التي تقدم فيها مجلة عربية صورة شاملة متكاملة عن الثقافة الإسرائيلية، تقريباً للقارئ العربي، فيعلم أن هذا المجتمع المخطط الملحق وليد المؤامرات والمساومات استطاع خلال خمسين عاماً أو أقل منذ بدء الإعلان عن وجوده أن يخلق لنفسه لغة مستعملة. والله يعلم إن كانت هذه اللغة المستعملة قد عادت حية أو أنها لاتزال ميتة. أما أنا فكل ما أعلمه أن الإسرائيليين يقولون عن لغتهم إنها حية، وربما كان هذا خداعاً للذات، وأننا نقول عن لغة الإسرائيليين إنها ميتة، وربما كان هذا خداعاً للذات. والأمر يحتاج إلى بحث موضوعي نحدد فيه الشروط التي يجب أن تتوفر في اللغة الحية، ثم نرى إن كانت هذه الشروط تنطبق على العبرية المستعملة الآن أو لا تنطبق.

وقد تساعد هذه الصورة التي نقدمها للثقافة الإسرائيلية قارئ «إبداع» على النظر في هذا السؤال والإجابة عنه بنفسه. فهل تدل النماذج التي ترجمناها من الأدب الإسرائيلي على أن هذا الأدب مكتوب بلغة حية؟ والسؤال بصيغة أخرى هو: هل يحس القارئ أن اللغة التي يستعملها الكتاب والشعراء والمفكرون الإسرائيليون تطيعهم وتستجيب لهم وتدمم بالادوات الضرورية للتعبير الأصيل الخلاق عن ذواتهم وعن العالم كما تفعل اللغات الحية؟ والسؤال بصيغة أكثر وضوحاً هو: أيهما أقرب إلى معنى الخلق والتعبير، الكاتب أو الشاعر اليهودي الذي كان يكتب بالألمانية مثل هنريك هاينه وستيفان زفايج أو بالفرنسية مثل روبرت دسنوس، وإدموند جابس، والبير كوهين، أم هو الذي يكتب بالعبرية مثل يهودا عاميحاى أو عاموس عوز؟

ولقد تجاوزنا الحدود الضيقة للثقافة في معناها الشائع، فلم نكتف بنماذج من الشعر والقصة والرواية، بل وصلنا إلى الحدود الأوسع، فقدمنا صوراً قريبة عن النقد، والفلسفة، والفنون الجميلة، والمسرح، والسينما، ليقارن القارئ بين الفنون المختلفة، من ناحية، وليقارن أيضاً بين ما هو من إنتاج الأفراد كالأدب والتصوير، وما هو من إنتاج الجماعات كما

نجد في المسرح والسينما.. والسؤال هنا هو: هل الثقافة الإسرائيلية ثقافة أفراد أم ثقافة مجتمع؟ هل هي ثقافة قومية حقاً كما يدعي الإسرائيليون، أم هي إبداع أفراد موهوبين لا تربط بينهم إلا رابطة المغامرة والشعور بالخطر كما ندعي؟ وأخيراً.. ماذا تقول هذه الثقافة؟ وكيف تعالج مشاكل الوجود الإسرائيلي وتجنب على أسئلته في علاقته بذاته وفي علاقته بالآخرين من الأعداء والحلفاء على السواء؟

لقد قدمنا صورة لهذه الثقافة كما نراها نحن، لكننا حرصنا أيضاً على أن نقدم صورتها كما يراها كتاب إسرائيليون، لم تمنعنا الأخطاء والتناقضات التي وقعوا فيها من أن نكون أمناء معهم بقدر ما نستطيع.

أقول إن هذه هي المرة الأولى التي يتمكن فيها القارئ العربي من الحصول على صورة للثقافة الإسرائيلية بهذا الشمول. ولست أسعي بهذا القول إلى إثبات سبق لهذه المجلة. فليست المنافسة المهنية هي التي تعينني، بل يعنيني أولاً أداء الواجب. فإذا قسنا ما أديناه بما يجب أن نؤديه فنحن جميعاً في التقصير سواء. ولأنك في أن هذه الصورة التي قدمناها عن الثقافة الإسرائيلية قد تأخرت عن موعدنا ثلاثين عاماً أو أربعين، فقد ظهر معظم الكتاب والشعراء والفنانين الذين قدمنا نماذج من أعمالهم في الخمسينيات والستينيات. فإن كان لنا فضل فهو فضل الشاعر بالتقصير السابق إلى أول محاولة في أداء واجب كان يقتضينا التفكير وبذل الدماء. ومن عجب أن الذي دعى منا لبذل الدم لمي، وأن الذي دعى للتفكير نكس على عقبيه، أو حال حائل بينه وبين أداء الواجب، لأن التفكير كان محظوراً لدينا ولا يزال.

وبعضنا يبادر في كل مصيبة إلى اتهام المثقفين. يداهن بذلك المسئول الحقيقي ويورثه. ويكفي من يريد معرفة الحقيقة أن يزور قسماً من أقسام اللغة العبرية في إحدى جامعاتنا، ليرى أن المثقفين المصريين لم يقصروا في أداء الواجب. ففي كل من هذه الأقسام عشرات من الدراسات والترجمات التي لم يقدر لها بعد أن ترى النور. إذ كان هناك في الماضي من يعتبرها أسراراً لا تذاع، لأن الإسرائيليين كانوا أعداء، وكان فهمنا لهم ومعرفتنا بثقافتهم سلاحاً نستعين به في هربهم، على ألا يباح استعمال هذا السلاح إلا لمن يوجهون السياسة ويديرون الصراع. فلما انقضى زمن العداوة فقدت الثقافة الإسرائيلية في نظر هؤلاء معناها ولم تعد بحاجة إليها. وهي في الحالين مجهولة لدينا وإن لم يكن الذنب نذب المثقفين، خصوصاً من الجامعيين الذين يرجع لهم الفضل الأكبر في تقديم مادة هذه الأعداد الثلاثة.

إنني بهذه المناسبة أدعو الدكتور سمير سرحان رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب إلى إصدار سلسلة جديدة تخصص للثقافة الإسرائيلية التي يجب أن نعرفها من الآن معرفة مباشرة منظمة منتظمة، إذ لا يجادل أحد في أن صراعنا مع إسرائيل دائم مستمر. وسواء عالجناه في ساحات القتال أو حول موائد المفاوضات فلا غنى لنا فيه عن المعرفة.

أريد أن أقول إن هذه الأعداد الثلاثة مجرد بداية، فإذا كان من شأن هذه البداية أن تشير إلى ما نتجهل وأن تحفز الآخرين للمشاركة ومواصلة العمل فهذا حسبي.



لا أخفي أنني أشغقت على «إبداع» وخشيت أن تبخل فيما لا يعتيها إذا هي تصدت لما وعدت به وأعلنت عنه من الكتابة في ثقافة إسرائيل ودعوى التطبيع وأبعاد المواجهة، لأن كل واحدة من هذه الثلاث التي لا أجد لها اسماً يصلح لها، تحمل في طياتها من الألفاظ ما يزهّد فيها، فلا ثقافة إسرائيل ثقافة ولا التطبيع الذي تطمع فيه بتطبيع ولا المواجهة التي نذكرها مواجهة، وكان كل لفظة من هذه الألفاظ تعرف بالسلب أكثر مما تعرف بالإيجاب، فأما عن ثقافة إسرائيل فإن كثيراً من الباحثين - الذين أذكر منهم العالم الأسباني والمؤرخ «امريكو كاسترو» في كتابه «أسبانيا في تاريخها»، الذي حزنت عليه لضياعه مني هو وكتاب هفري شورد عن اليهود ومؤامراتهم في السياسة الدولية - يذهبون إلى أنه لا توجد ثقافة يهودية، وحجتهم أن اليهود إنما عاشوا في كنف ثقافات أخرى امتدت بهمراثها، والذين برزوا منهم لا يعدو الواحد منهم أن يكون ربيباً لهذه الثقافة التي رضع لبنانها واستظل بظلها، والأمثلة على ذلك كثيرة في التاريخ الوسيط والحديث، وما لنا نذهب بعيداً وهو سي بين ميمون أعظم فلاسفة اليهود في العصور الوسطى، هل كان إلا تلميذاً لابن طفيل وابن رشد؟ وكتابه (دلالة الحائرين) كتاب بالعربية وإن كان بالقلم العبري.

وهل كان اسبينوزا أو فرويد أو ماركس أو غيرهم إلا أبناء للثقافات الأوربية التي أظلمت وإن كان لبعضهم حظ من التاريخ اليهودي لا ينكر؟

وأما التطبيع ودعوى التطبيع فشئ، لم نسمع به إلا في شريعة الغاب الإسرائيلية حين هب إسحاق رابين يدق من أجله طبول الحرب وينادي بالويل والثبور وعظائم الأمور، ولأبالغ إذا قلت إنه لم يكن أحد يتوقع مهما بلغ به سوء الظن بإسرائيل والإسرائيليين أن يعتمد رئيس

أدب وسياسة

وزراء إسرائيل إلى هسيء من ذلك، كما لم يكن أشد الناس تشاؤماً وأقلهم تفاؤلاً بمستقبل السلام يخطر بباله شيء من تلك الألعاب الخبيثة التي كشفت عنها الصحافة الإسرائيلية فيما يسمى بالوثيقة المشبوهة التي تتوعد فيها إسرائيل مصر بالعقاب !

وكلا الأمرين شيء لا نظير له في العلاقات بين الدول، فما عهدادولة تقول على لسان مسئول فيها لأخرى: إما أن تغلبي ما أريد وإما أعلنت عليك الحرب وحرضت عليك الأصدقاء قبل الأعداء.

ولكنها إسرائيل ورئيس وزراء إسرائيل الذي كشف عن وجهه الحقيقي؛ وكأنه أراد لإسرائيل أن تعود القهقري إلى زمان الدول الاستعمارية الذي ولى، زمان الفطرسه والتبجح وفرض الإرادة على الغير، ونسيت إسرائيل ونسى الإسرائيليون تاريخهم البعيد والقريب الذي كان منتهى أملهم فيه أن يخرجوا من سجن الجيتو وسجن المقاطعة العربية إلى الأفق الربح الذي يتنفسون فيه الصعداء ويعيشون فيه مع الأحياء لا كما تعيش الفئران في الجحور والمخابئ، وإن كانت جحور الصواريخ ومخابئ الأسلحة النووية التي تنقش على رؤس أصحابها بالدمار.

وقد تبين لي بعد ذلك حين وقفت على شذرات من الأدب المعبري مما نشرته «إبداع» في العدد الماضي، أن المجلة إن كانت قد دخلت فيما كتبت أظن أنه لا يعنيتها، فقد لقيت ما يرضيها خلافاً لما يقال في المثال، لأنها أصابت وما أخطأت وحقت وما ضلّت. والدليل على ذلك هو ما جاء في شعر الشعراء الذين نشرت شعرهم ولا سيما الشاعر حاييم نحمان بياليك الذي أقم إسحاق رابين حجراً بقصيدته «أبي» التي كانت أعظم رد على صلف رئيس الوزراء اللبجل وغروره، ومهما كان

رأيتا في شعر حاييم بياليك وأنه محدود المدى قريب المأخذ لا يبلغ من أفاق الوجود الإنساني ما يفرى به ويحمد عليه؛ ففي هذه القصيدة ما يجعلها فريدة في بابها لما يطلق عليه عند يهود الشتات «أرب النكبة»، وتعني بذلك ما تكتظ به من ملامح كاريكاتورية ليهود الجيتو، حيث تتناقل الكلمات وكأنها خطى السائر تحمله وهو خائر القوى يساق صامتاً ويطيئاً؛ إذا سار فإنما يسير والعصا فوقه؛ إلا أنه صلب متحامل وساكن رغم تقلبات الزمن في أيام البرد وفي أيام القبط اللاهثة، يخطو وهو محموم ويجر عربة حياته الزاحفة المحملة بأحجار مضيئة في دروب كثيفة الوحل وفي طرق عتيقة الرمال، حيث الفجار يسبح غيوماً؛ تقود العصا رقبته ويهرث القلق جبينه.

هي لغة تستغزى ولكنها استغزاز الشتات اليهودي المغمم بالسخرية والرتاء.

إلا أن السخرية ليست كل شيء في شعر بياليك، بل فيه إيقاع النداء الباسم وما يشبه الحنين إلى الجنة الموعودة، على نحو ما نرى في قصيدته «إلى العصفور».

سلام عليك أيها العصفور؛

لمررتك من أراضي الدهر، إلى نافذتي

إلى صرتك العذبة كم اشتاقت نفسي منذ

أن تركت سكني في الشتا،

هل عملت لي سلاسل من أغصون في

صبرين

من أغصون القريبين والبعيدين.

أه أنتم سمداً، هل يصرفون أنى أعانتي..

أعاسي الألام (*)

(*) إبداع عدد يناير ١٩٩٥

على أن لنا بعد ذلك أن نتساءل: هل هي السيكولوجية الإسرائيلية التي لا يزال يمايها الحنين إلى أسطورة التفوق العقلي لشعب الله المختار هي التي جعلت سياسة إسرائيل لا يرون بلساً في أن يرفضوا إرابتهم بالحديد والنار؟

وقديما كان بنو إسرائيل يقولون كما حكى القرآن عنهم ليس علينا في الأميين سبيل والأمينون عندهم هم العرب أبناء إسماعيل، كما كانوا يقولون فيما حكاه القرآن أيضاً «نحن أبناء الله وأحبناؤه» ثم كذبهم الله بقوله «قل فلم يعذبكم بذنوبكم بل أنتم بشر ممن خلق».

ولكنهم لا يريدون أن يكونوا كسائر البشر. بل نسجوا من الأسطورة تاريخاً، وكان تاريخها من دعاوى الاضطهاد المختلفة بسبب التفوق العقلي المزعوم الذي ليس عليه دليل. وما ظنك باليهودي يقول لغريمه الأوربي مثلاً: أنا افضل منك وأصل، عليك أن تعترف بذلك وإلا كنت معابياً للمسامية؟

والعقلية اليهودية، كما نكر غير واحد من الباحثين، عقلية تامية يساورها الخوف أينما ذهبت وحيثما حلت، فهي أبداً مرتابة مذعورة، تخشى الاضطهاد ولكنها ترغب فيه وتتادي عليه كما ينادي شيلوك قاصحه والساخرين منه، وعندما يفضل عقدة الاضطهاد على أن تخلق الأعداء، إذا لم تجد أعداء، كما في رواية يهودا عميحاي، (ليس من الآن، ليس من هناك) التي ينطلق بطلها في شوارع أوروبا الغربية باحثاً عن الضابط النازي الذي قتل حبيبته، ويظل هذا البطل هائماً في الشوارع دون أن يلتفت إليه أحد ودون أن يقف على اسم الشخص الذي يبحث عنه، لأنه لا يعثر عليه قط.

وهذا أوربي تسمى جرنيرج وهو شاعر من الاشكنازيم (اليهود الغربيين) يهاجر إلى فلسطين سنة ١٩٢٤ وكل بضاعته عقدة الشعور بالاضطهاد يحملها معه من النمسا موطن رأسه، ثم لا تفارقه قط، لأنه يدير شعره على اضطهاد اليهود في أوروبا وما حفل به ذلك من ألوان التعذيب التي لاتخلو من أكانيب.

نعم أكانيب ومبالغات، فضحها الفنان اليهودي روزنبرج، فالجرائم التي ارتكبت في حادث المرحقة على حد قوله. لم تقتصر على اليهود بل أصابت الشعب الألماني أيضاً، (سقوط مصطلح الفن اليهودي). ولوحة أريك براون عن اضطهاد الشعب اليهودي أقوى دليل على ذلك، فهي تصور الذئاب المفترسة شغوفاً في أودية شرقية، ويرجأ يتدلى منه جسد ينفذ، ونوافذ نشاهد فيها عمليات قتل واغتصاب، كل ذلك في شكل زخارف هندسية تبتذل فيها الأساليب لاستمرار العطف، ولكنها تبدو في النهاية مسرحة لإحدى القصص الخيالية التي يصعب تفسيرها. وستان بين هذه اللوحة ولوحة جرونیکا لميكاسو التي يصور فيها ما أصاب القرية الأسبانية التي تحمل هذا الاسم من نمار، فيميكاسو نجح في إيجاد صلة بين الفاصب والمغتصب، على حين أخفقت لوحة المرحقة في التعبير عن ذلك؛ بحيث يصعب على المشاهد أن يقف على مصدر التعذيب.

ويعد، فهل نكتفي بلوم إسرائيل وتهون علينا نحن العرب أنفسنا حين نسمع أمثال إسحاق واينر يتوعد، ونسكت ثم ننسى أنه لا يجوز أن نتخلف عن روح العصر وتقدمه المادى والمعنوى، لأن الأمر جد لا هزل فيه والصراع العربي الإسرائيلي مهما تباينت أشكاله، هو صراع الموت والحياة. ويحتاج منا إلى المحافظة على الوجود؟



إيل حبيبى يكتب من حيفا *

ولكنها مجرد «استعمار» لا استعمار

الشاعر الكبير أحمد عبد المولى حجازى
رئيس تحرير - مجلة إبداع - القاهرة

تحية وبعد .

كنت أول من بشرنى بصدر عدد خاص من مجلتكم الراقية - «إبداع» يناير ١٩٩٥ - عن «ثقافة إسرائيل، دعاوى التطبيع وأبعاد المواجهة» . ولما كانت للمشاهدة هبية متبادلة فقد بادرتنى بأنه «مطلوب» منى الرد على مقال طويل فى العدد الخاص من «إبداع» للناقد المعروف فيصل دراج عن أعمالى الأدبية .

فوضعت يدى على قلبى وقلت لمن حولى : يبدو أنه «عادت حليلة إلى عانتها القديمة»! ولكن حتام يظل الدفاع عن الحقيقة مطلوباً من ضحية التزوير وحده! كنت أود أن أعائبك، وجهاً لوجه، على هذا النهج الذى اعتبره نقيصة من نقائصنا . فبحثت عن ذلك العدد من «إبداع» طول الأسبوع الذى أقمته فى القاهرة ضيفاً على «الهيئة المصرية العامة للكتاب» - من ١٢ إلى ١٩ يناير ١٩٩٥ - فلم أجده لا فى «معرض الكتاب» ولا فى مكتبات القاهرة المعروفة . وما وجدته إلا بعد عودتى إلى بلادى، مسقط رأسى ورعوس أبائى وأجدادى، فى «مكتبة الصفدى» الشهيرة فى مدينة الناصرة التى تزودنى، وغيرى بكل ما نطلبه من صحف ومجلات مصرية يومية وأسبوعية وشهرية وفصلية .

وهكذا تيسر لى أخيراً، قراءة مقال الناقد المعروف فيصل دراج . فوجدته مثمناً تحسبت منه وزيادة : لا يناقش أعمالى الأدبية بقدر ما يتصدى لما يتخيله أنه مواقف السياسية والأيدولوجية ولو اقتصر * فى هذه الرسالة يرد الكاتب الفلسطينى الكبير على مقالة الناقد فيصل دراج المنشورة فى العدد الأسبق .

فيصل دراج، في بحثه المستفيض هذا (٢٢ صفحة من صفحات « إبداع » ال ١٦٨)، على نقد أعماله الأدبية ومواقفه السياسية والأيدولوجية حتى ولو كان هذا النقد من نوع التريص بي والكشف عن عيوبه الأدبية والسياسية التي ادعى أنني أعرف خلق الله بها لاكتفيت بترديد الآية الكريمة: « لكم دينكم ولي دين »!

ولكنه انتهج - خصوصاً هذه المرة - أقدم مناهج « الحوار » - المنهج القديم قدم أقدم « مهنة » في تاريخ الحضارة - منهج التصدي لما هو غير قائم في الحقيقة. وحسبى أن أقدم الأمثلة التالية مما جاء في « دراسة » فيصل دراج في « إبداع » دليلاً على هذا المنهج الذي اختاره ولا اعتبره « دونكيشوتية » حيث أن فيصل دراج أثبت، في « دراسته » هذه، أنه لم يحركاتي ويسكناتي إماماً يخلو له - إن شاء - الحصول على لقب « الدكتوراه » في أعماله السياسية لا في أعماله الأدبية: المثل الأول - قوله : « وأعلن إميل حبيبي عن مهارته في زجر كل قراءة صحيحة في صيف عام ١٩٨٩ ، في مؤتمر للآباء في بقعة آسيوية من الاتحاد السوفييتي الذي كان، حين صرح : الصهيونية ليست عنصرية »!

إن « مؤتمر الآباء في بقعة آسيوية »، الذي يعنيه فيصل دراج، هو مؤتمر آسيوي - أفريقي للسلام عقد في عشق آباد، عاصمة الجمهورية التركمانية، ودعت إليه في صيف ذلك العام « لجنة السلام التركمانية »، بمشاركة « لجنة السلام السوفيتية العامة ». وشاركت فيه وفود أنصار السلام من البلدان العربية وبلدان آسيوية وأفريقية أخرى ومن إسرائيل وشاركت أنا أيضاً فيه جنباً إلى جنب مع الشاعر العبري الإسرائيلي المعروف نتان زاخ، المشهور بمواقفه الحادة في معارضة الاحتلال الإسرائيلي وفي تأييد الحقوق القومية الشرعية للشعب العربي الفلسطيني . ولم أشارك في هذا المؤتمر إلا بعد أن أكد لي المضيفون السوفييت أن الوفود العربية المشاركة ترحب باشتراك زميلنا نتان زاخ وأن الهدف منه هو تشجيع التوجه الفلسطيني الجديد نحو التفاوض المباشر مع إسرائيل على أساس الاعتراف المتبادل وحق الشعب العربي الفلسطيني إقامة دولته المستقلة على التراب الوطني الفلسطيني، وعاصمتها القدس الشرقية، إلى جانب إسرائيل منسحبة إلى حدود الرابع من حزيران ١٩٦٧ .

فقد كانت منظمة التحرير الفلسطينية قد عقدت، قبل عام من مؤتمر عشق آباد، دورة خاصة لمجلسها الوطني أقرت فيه توجيهها الجديد، هذا الذي كان الشيوعيون وبقية الديمقراطيين الفلسطينيين أول من

دعاً إليه ولم يحد عنه . لقد تحقق هذا التحول، الذي كان لنا دور متواضع فيه، بقيادة ياسر عرفات وزملائه في القيادة الفلسطينية .

ومن المعروف، تاريخياً، أن الشيوعيين في فلسطين وفي إسرائيل طالبوا دائماً بحل النزاع الدموي القائم في بلدنا على هذا الأساس . وكانت « عصابة التحرير الوطني في فلسطين»، التي تشرفت بكوني أحد مؤسسيها وقادتها، قد أهابت بشعبنا العربي الفلسطيني قبول قرار الجمعية العمومية للأمم المتحدة - المتخذ في ٢٩ نوفمبر ١٩٤٧ - الداعي إلى انسحاب القوات البريطانية من فلسطين وإقامة دولتين مستقلتين فيها ذاتي سيادة وتجمعهما وحدة اقتصادية وعملة نقد واحدة، وأما مدينة القدس فيكون لها وضع دولي خاص .

لقد كان هذا الحل الذي طرحته الجمعية العمومية للأمم المتحدة في العام ١٩٤٧، حلاً مجحفاً جداً يحقّق أهل فلسطين العرب . وليس من السهل أن يوافق أي شعب على تقسيم ترابه الوطني، غير أننا أدركنا أن البديل الوحيد ، في الأوضاع التي كانت قائمة آنذاك هو أسوأ، وهو الكارثة الكبرى التي نزلت بشعبنا ولا نزال نعانى من آثارها المدمرة حتى الآن .

وكان قِيض لي شخصياً . أن ألقى بيان «عصابة التحرير الوطني في فلسطين» الذي دعونا فيه شعبنا إلى الموافقة على ما سمي في حينه بقرار التقسيم لتلاقي الكارثة المدمرة لشعبنا وكان شعبنا واعياً لكل الأخطار ولاقت دعوتنا تأييد الأكثرية الساحقة من العمال والمثقفين والفئات الوسطى المدنية والقروية. ولكن شعبنا لم يعط وقتاً للتعبير عن إرادته الفلسطينية الواعية هذه - من حيث إن « أهل مكة أدرى بشعابها»، فقد تحقق التواطؤ المساوي على اقتسام الجزء من فلسطين « المخصص للدولة العربية الفلسطينية» بين إسرائيل وقطرين عريبيين مجاورين. واستولت إسرائيل على الجزء الأكبر من المنطقة التي خصصتها الجمعية العمومية للأمم المتحدة في قرارها آنف الذكر، للدولة العربية الفلسطينية فكانت إسرائيل هي المسئول الأول عن عدم قيام الدولة العربية الفلسطينية في القسم المخصص لها من فلسطين وتبين، في الوقت نفسه ، أنه ما من أحد - سوى الشعب العربي الفلسطيني - كان معنياً بقيام دولة عربية في فلسطين وأن جيوش الدول العربية، التي دخلت إلى فلسطين، حظر عليها الدخول إلى المنطقة المخصصة لقيام الدولة اليهودية . ليش؟ « ماكو أوامر أكر، هدنة »! مثلاً جاء ، فيما بعد، في فولكلورنا الفلسطيني المساوي .. أما في مؤتمر عشق آباد فقد تبين . حالاً، أن المنويين اللبنانيين إنما شاركوا في

المؤتمر لهدف واحد ووحيد ، وهو إلغاء الشرعية عن أى توجه فلسطينى نحو الاعتراف المتبادل مع إسرائيل - طالبوا بإبخال فقرة فى دمج الصهيونية بالعنصرية خارج سياق مشروع البيان المعد سلفاً والذى طرح علينا . فاقترحت عدم الزج بهذه الفقرة فى سياق البيان المقترح مؤكداً مراراً وتكراراً، أننى وزميلي الإسرائيلي دمغنا وندمغ وسنستمر فى دمج الصهيونية بالعنصرية ففضيتنا الآن هى التضامن مع القيادة الفلسطينية فى محاولة مد يد السلام العادل إلى إسرائيل على الرغم من صهيونيتها وعنصريتها . فكان الجواب أن السلام مستحيل مع إسرائيل الصهيونية العنصرية وأن نهج القيادة الفلسطينية الجديدة يقود إلى الاستسلام والخيانة .

وخلاصة الأمر، فى عشق أباد، أنه بمدى ما كان لى من تصريح فهو فى إدانة الصهيونية بالعنصرية، مراراً وتكراراً ومهما يكن من أمر فهذا هو موقفى الثابت - سابقاً وحالياً ولاحقاً.. وقد اختلف مع آخرين من أعداء الصهيونية فى الجواب على السؤال التالى : هل يستطيع كفاحن الطويل ، المثخن بأعظم التضحيات، أن يؤدى إلى وقف العدوان الإسرائيلى الصهيونى العنصرى أم أن إسرائيل الصهيونية، العنصرية هى « سوبرمان » لا يقلب؟!

المثل الثانى - يبدو أن السياسى فيصل دراج لم بالحقائق التى ذكرتها أعلاه عن مؤتمر عشق أباد - فنقرأ له، فى « دراسته » السياسية تلك كيف يقلب الحقائق رأساً على عقب. فيتهمنى بأننى مجرد « قناع » لما يسميه « الإدارة الفلسطينية » وأننى بذلك، أنقض وظيفة « المثقف الجدير باسمه » فيكتب: « ولم يكن إميل يقدم، فى تصريحه هذا (أى ادعائه غير الصحيح بأننى صرحت بأن « الصهيونية ليست عنصرية »)، اجتهداً ذاتياً أو تأويلأ خاصاً به .. وإنما كان يتبرع بموقف سياسى عالى الصوت واضح الكلمات نيابة عن إدارة فلسطينية أمנת الهمس وأنصاف الكلمات ونقرأ له فى مكان آخر من «دراسته» السياسية أن الموقف من الصهيونية شأن سياسى، مرجعه أصحاب القرار السياسى فى المؤسسة الفلسطينية. ويبدو أن أصحاب الشأن الفلسطينى الباحثين عن الذهب فى أعشاش العصفير، لم يرغبوا فى أخذ قرار سياسى بالغ الإرياك . فوقعوا على قناع يحجب، جزئياً، وجههم .وكان إميل هو القناع الذى ينطق بما أراد له غيره».

فالحقائق الواقعة على رجليها تاريخياً هى أننى ورفاقى سبقنا القيادة الفلسطينية الحالية فى الدعوة إلى التسوية القائمة على الاعتراف المتبادل فنحن فى هذا المفهوم الأصل « وليس » القناع ». وأعتبر

نفسى شخصياً واحداً من العرب الفلسطينيين القلائل الباقين على قيد الحياة الذين رفضوا التراجع عن مواقفهم الصريحة هذه على الرغم من كل الضغوط ولم يتكلموا ورفضوا إخفاء حقيقتهم السياسية هذه وراء أى قناع .

ومن التجنى القبيح على الواقع الفلسطينى اعتبار القيادة الفلسطينية حتى فى منطقة السلطة الوطنية الفلسطينية «سلطة حاكمية» لا يحق للمثقف تأييدها فلا تزال السلطة الحاكمة فى بلادنا هى السلطة الإسرائيلية. ولا تزال هى السبب الأساسى فى ما يتعرض له الشعب العربى الفلسطينى من مصائب وفى ما تعرض له المسيرة السلمية الحالية من عقبات ومن ضربات، ولا يزال الفلسطينيون، شعباً وقيادة، فى أمس الحاجة إلى التضامن معهم من قبل أنصار « المبادئ الإنسانية الكبرى». فلا يزال إسحق رابين هو السجان ولا يزال ياسر عرفات هو السجين .. ويسىء المثقفون العرب إسائة كبيرة إلى قضيتنا العادلة، قضيتهم، حين يتجاهلون هذه الحقائق فيوهمون أنظمة عربية معينة أن القضية الفلسطينية قد انتهت، ويأيد فلسطينية أيضاً . فزال هذه « العقبة المزمنة» من طريقهم « القديم » إلى التفاهم مع دولة إسرائيل .. كل الاحترام للبروفسور الأمريكى - اليهودى خومسكى، ولكن ماذا يضيره لو لم يبق دليلاً على صدق طروحاته « الثابتة» سوى زوال الوجود القومى العربى الفلسطينى فى فلسطين حتى آخر فلسطينى أو فلسطينية؟! ومن حقى ربما فى مناسبة أخرى مناقشة فيصل دراج فى نظريته المطلقة عن تعارضه وظليفة المثقف الجدير باسمه، مع أى تعامل إيجابى مع أية سلطة على الإطلاق فما هو رأى فيصل دراج، مثلاً بموقف العضو المثقف من قيادته الحزبية؟!

وكنتم أتمنى أن يقوم فيصل دراج بتفصيل مبادئه « الإنسانية الكبرى » للحل الذى يرتثيه للنزاع الإسرائيلى - العربى المغاير للحل الذى تبنيه وتبناه الآن الاكثرية الساحقة من الفلسطينيين، شعباً وقيادة .أما نحن فإيدينا فى النار، يوماً يوماً وساعة ساعة، حتى لا يقيض لنا ما يقيض له وأخومسكى من فسحة «لتأمل الحقائق العارية»!

المثل الثالث - عودة فيصل دراج إلى تريد الخطأ الطبيعى الواضح الذى ظهر فى لقاء معى فى القاهرة نشرتته مجلة «المجلة» اللندنية فى عددها رقم ٧٤٤. وجاء فيه الادعاء السخيف بإثنى قلت: «انشغلت ثقافتنا فى الكفاح ضد الفاشية والكفاح ضد العروبة والكفاح ضد الاستعمار وضد العنصرية الصهيونية». وبنى فيصل دراج الجزء الأكبر من «دراسته» السياسية على هذا القول القائم على خطأ

مطبعي. فلما لم اصرح بأن ثقافتنا انشغلت «بالكفاح ضد العروبة» بل «بالكفاح ضد العداء للعروبة»، وهذا واضح من السياق ولا يستطيع فيصل دراج الادعاء بأنني لم اصصح هذا الخطأ المطبعي. فسلامة عقولنا جميعاً، هذا أولاً. وثانياً قد فعلت ونشرت ردأ على هذه السخافة في مجلة «الآداب» البيروتية بعد أن قرأت مقالاً في الآداب لاستاذ سورى كبير أنشأه كله «أى المقال» باعتداده على هذه السخافة. وذكرت في ردي، حادثة طريفة جرت معنا حين كنا في الصف السابع في مدرستنا الابتدائية في حيفا: طلب منا معلم العربية أن نكتب موضوع إنشاء في بيت الشعر القديم التالي: «لولا الحياء لهاجنى استعبار/ ولزوت قبرك والحبيب يزار». ففعلنا . وفي أحد أيام الأسبوع التالي أعاد إلينا المعلم بفاترنا واحداً واحداً بعد أن وضع عليها العلامات المناسبة. إلا بفتر تلميذ واحد. والمعلم قال: إنه سيقرا موضوع إنشائه علينا لأن التلميذ قام بالعجب العجائب. وأخذ يقرأ علينا ما كتبه التلميذ فإذا بالتلميذ قد كتب موضوع إنشاء ناري في نم الاستعمار ومواقفه فببساطة قرا هذا التلميذ كلمة «استعبار» في بيت الشعر، على أنها كلمة «استعمار». وهذا هو شأن العديد من الزملاء الأجلاء حتى يومنا هذا وكلنا في هذه النبأمة، سواء. ففي ندوة من ندوات معرض الكتاب الأخير في القاهرة، عن «ثقافتنا على مشارف القرن الحادى والعشرين» بدأت تعقيبى في نهاية الندوة بذكر الحادثة الطريفة التي جرت لنا في الصف الابتدائى النهائى وقبل أن أتلو بيت الشعر، إياه قام الأستاذ جمال الغيطانى، رئيس تحرير «أخبار الأدب» القاهرة، وأخذ يرغى ويزيد ويصرخ أننى - ببيت الشعر الذى أنوى تلاوته - إنما «أهين الشعب المصرى»! وانسحب من الندوة «احتجاجاً» وعاد على هذه الفرية في تقريره عن الندوة في صحيفة «أخبار الأدب». فلماذا يصير الأستاذ فيصل دراج، الآن على ذلك الصنف من الحوار الذى جاء فيه مثلاً الشعبى - «عزّة ولو طارت»!

والمثل الرابع والأخير - أنه انتقى «مسار جمال عبد الناصر» ردأ على ما كتبتّه عن «الفرج العريى» الذى كان ينزل على إسرائيل لإخراجها من وطرانها. وهو يعلم ولا يمكن إلا أن يكون يعلم أن جمال عبدالناصر هو أول زعيم عربى تنبه إلى هذا الخطر النابع عن التطرف العربى الكلامى والمزاودة العربية. جمال عبد الناصر هو أول مسئول عربى وافق رسمياً وعلناً فى مؤتمر باندونغ فى العام ١٩٥٤ على السلام مع إسرائيل بموجب قرارات الأمم المتحدة من العام ١٩٤٧م.

لقد عاد فيصل دراج، فى «دراسته السياسية» إلى قضية موافقتى على تسلم جائزة إسرائيل الأدبية فى العام ١٩٩٢م كما عاد إلى مواقفى السياسية ما قبل غورياتشوف وما بعد غورياتشوف . ومن حقه،

الذى لاجدال فيه أن يعترض على أرائى ومواقفى. وكان همه، فى كل هذه التـجـمـعات مهاجمة المسيرة السلمية التى ارتضتها القيادة الفلسطينية مرغمة فى محاولتها الحفاظ على موطنى قدم للشعب العربى الفلسطينى فى الخارطة الجديدة التى كانت ترسم للشرق الأوسط بدون أى مكان فيها للشعب العربى الفلسطينى ولا حتى مجرد موطنى قدم. وهذا حقه الذى لا جدال فيه أيضاً ..

ولكن لا أرى أن من حقه نفى أمرين أثبتهما التاريخ: أن موقفنا، موقفى، هو الصحيح فى حين أن التاريخ أثبت عبث مواقف معارضينا. وأننى لم أجد عن هذا الموقف منذ بدء حياتى الاجتماعية الواعية. إننى مدرك حتى الثمالة، بأننى لست «بطل الأبطال» بل ربما أكون نقيضه، فإن كل ما أعتر به سياسياً وأدبياً هو أننى واحد من هؤلاء الناس.. ناسنا، أستم بضعفهم الإنسانى وأحاول الدفاع عنه. فهذه هى «الكتيبة الخرساء» التى جاء فيها قول المعرى:

يرتجى الناس أن يقوم إمام

صارخاً فى الكتيبة الخرساء،

كذب الظن للإمام سوى العقل

شيراً فى صبحه والمساء،

فنام تكفرون وتحرمون بالعنف الكلامى، الرأى المناقض لأرائكم؟!

جاءلونا بالتى هى أحسن. فهذا أصلح لنا ولكم خصوصاً فى هذا الزمان الذى تصبح فيه الكتيبة الخرساء ناطقة أكثر فأكثر.





كلمة «ثقافة» لها معنيان أو استخدامان رئيسيان:

١ - معنى متسع ويعنى أسلوب الحياة فى المجتمع بكل ما ينطوى عليه من موروث مادى ومعنوى حى.

٢ - معنى ضيق ويعنى الأنشطة الإبداعية المتميزة فى الآداب والفنون الأدائية والتشكيلية. ونحن نستخدم الكلمة بكلا المعنيين.

وتشير معظم الكتابات التى تتناول أعضاء الجماعات اليهودية إلى «الثقافة اليهودية» و«التراث اليهودى» و«الموروث اليهودى». وهذه المصطلحات، شأنها شأن مصطلحات الاستقلال اليهودى الأخرى مثل «التاريخ اليهودى» و«القومية اليهودية» والخصوصية اليهودية تفترض أن الجماعات اليهودية فى العالم لها حضارة مستقلة وثقافة مستقلة وتراث مستقل عن المجتمعات التى يوجد فيها أعضاء الجماعة اليهودية، وأن الإسهامات الحضارية المختلفة لليهود سواء فى بابل فى العصور القديمة أم فى بولندا والهند والصين فى القرن الوسطى فى الغرب أم فى ألمانيا فى القرن التاسع عشر أم فى الولايات المتحدة واليمن فى القرن العشرين، ورغم تنوعها الحتمى والمتوقع، تعبر عن نمط واحد (وربما جوهر يهودى) يجعل من الممكن أن نرى كل هذه الإسهامات باعتبارها تعبيراً عن حضارة يهودية أو ثقافة يهودية واحدة. ويستند مفهوم الإثنية اليهودية (وهو مفهوم صهيونى أساسى) إلى افتراض وجود مثل هذه الثقافة المستقلة. ويلاحظ أنه بعد ظهور هتلر، ويعد قيامه بذبح الملايين من أعضاء الجماعات اليهودية

الخصوصية اليهودية * نموذج تفسيري وتصنيفي جديد

* أستاذ غير متفرغ بجامعة عين شمس.
* هذا المقال هو مدخل من موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية
نموذج تفسيري وتصنيفي جديد (سنة أجزاء)، والتى ستصدر
فى سبتمبر ١٩٩٥. بإذن الله

والبولنديين والروس والفجر والمسلمين وغيرهم من البشر باسم التفرقة العرقية الآري أسقط الصهاينة المفهوم العرقي للهوية اليهودية، وأخذوا يؤكدون بدلا من ذلك المكون الثقافي الإثنى كأساس للهوية، ولم يكن هتلر وحده هو الذي دفع الصهاينة للتخلي عن الاعتذاريات العرقية التي سادت في الخطاب الحضاري الغربي منذ منتصف القرن التاسع عشر فعلى الرغم من محاولاتهم الأولى في إثبات أن اليهود شعب واحد (أين فولك Ein Volk) بالمعنى العرقي، إلا أنهم وجدوا أن إثبات وحدة اليهود العرقية أمر في غاية الصعوبة إذ يوجد يهود بيض ويهود سود ويهود صفر، ويهود من كل لسان. ولذا لم يكن هناك مناص من التخلي عن الاعتذاريات العرقية الفجة على أن تحمل محلها الاعتذاريات الإثنية المصقولة. وقد تعمق مفهوم الهوية الإثنية المستقلة حتى تغفل تماما في النسق الديني اليهودي ذاته. فاليهودية المحافظة، على سبيل المثال، تدور حول مفهوم التاريخ اليهودي والثقافة اليهودية. وقد أسس المفكر الديني الأمريكي اليهودي هريشاي كابلان فرقة يهودية تسمى «اليهودية التجديدية» تستند إلى الإيمان بالحضارة اليهودية والثقافة اليهودية والتراث اليهودي، وإلى أن هذا التراث شيء مقدس يشغل نفس المكانة التي شغلها الخالق في التفكير الديني اليهودي التقليدي. وغنى عن القول أن المشروع الصهيوني بلمسه يستند إلى رفض الأساس الديني الغيبي للهوية اليهودية ويحل محلها فكرة الثقافة اليهودية المستقلة، والخصوصية اليهودية، تعبير يفترض وجود سمات وخصائص (ثقافية أو عرقية) ثابتة، مقصورة على أعضاء الجماعات اليهودية، وهي التي تمنحهم خصوصيتهم وتقدمهم وهي التي تحدد سلوكهم أينما كانوا

وهي التي تشكل إطارا حقيقيا لوجوداتهم وإرؤيتهم للكون. أما سماتهم وخصائصهم الأخرى (غير اليهودية) فهي سمات وخصائص سطحية لا ترتبط بصميم وجودهم أو وجدانهم. وفكرة الخصوصية اليهودية والتفرد اليهودي فكرة محورية في كافة الأدبيات الصهيونية والمعادية لليهود، إذ إن أعضاء الفريقين يرون أن ثمة طبيعة بشرية أو هوية ثقافية يهودية مستقلة، ونهب أعضاء الفريق الأول إلى أنها مصدر إبداع اليهود وإنتاجيتهم وحركيتهم بينما يرى أعضاء الفريق الثاني أنها مصدر عدمية اليهود وتخريبيتهم بل وإجرامهم. ورغم اختلاف النتائج التي يصل إليها أعضاء الفريقين إلا أن المقدمات الفلسفية والانفrazات الفكرية واحدة.

ومفهوم الخصوصية اليهودية مرتبط تمام الارتباط بمفهوم الثقافة اليهودية المستقلة. وسنركز على مفهوم الثقافة اليهودية المستقلة كمدخل لدراسة الخصوصية اليهودية.

ونحن نذهب إلى أنه يمكن القول أن ثمة تشكيلين حضاريين «يهوديين» يتمتعان بقدر محدود من الاستقلال عما حولهما من تشكيلات حضارية:

١ - الثقافة العبرية القديمة، التي تمتعت بقدر من الاستقلال داخل التشكيل الحضاري السامي في الشرق الأوسط القديم. ومع هذا ظل هذا الاستقلال محدوداً للغاية بسبب بساطة الحضارة العبرانية ولضعف الدولة العبرانية ولتبعية الدولتين العبرانيتين (مملكة يهودا ومملكة إسرائيل) للإمبراطورية الكبرى في الشرق الأوسط القديم (المصرية - الآشورية - البابلية - الفارسية) والتبعية السياسية خاصة في العصور القديمة. كانت تؤدي إلى تبعية ثقافية بل وبينية ولذا

استعارت الثقافة العبرانية للكثير من حضارات هذه الإمبراطوريات.

٢ - الثقافة الإسرائيلية (أو العبرية الحديثة). هذه الثقافة مستقلة ولا شك عن التشكيل الحضارى العربى، ولكنها مع هذا لا تزال جديدة لم تكتمل مفرداتها الحضارية بعد، كما أن الصراع الثقافى الحاد بين عشرات الجماعات اليهودية التى انتقلت إلى إسرائيل ومعها تقاليدها الحضارية (سفارد - إشكناز - يهود البلاد العربية - فلا شاه - بنى إسرائيل من الهند - يهود بخارى - يهود قراون - سامريون إلخ) يجعل من العسير بلورة مثل هذه الثقافة.

ولكن العنصر الأساسى الذى يهدد عملية بلورة خطاب حضارى إسرائيلى مستقل هو أن المجتمع الإسرائيلى مجتمع استيعامى يدين بالولاء الكامل للولايات المتحدة الأمريكية ويمانى من تبعية اقتصادية وعسكرية مذلة لها، فهو يدين لها ببقائه ومستواه المعيشى المنفوق، وإذا فُتِح اتجاه جاد نحو الأمركة يكتسح فى طريقه كل الأشكال الإثنية الخاصة التى أحضرها المستوطنون معهم من أوطانهم الأصلية. وما يعمق من هذا الاتجاه أن المجتمع الإسرائيلى مجتمع علمانى تماماً، ملتزم بقيم المنفعة واللذة والإشباع المباشر والنسبية الأخلاقية والاستهلاكية وهذا يتعارض مع محاولة التراكم الحضارى. ومع ظهور النظام العالمى الجديد والاستهلاكية العالمية، فإنه من المتوقع أن تزداد الأمور سوءاً.

وبخلاف الحضارة العبرانية القديمة والثقافة الإسرائيلى الجديدة لا يمكن الحديث عن ثقافة أو حضارة يهودية مستقلة أو شبه مستقلة. فاليهود، مثلهم مثل كافة أعضاء الجماعات

والأقليات الدينية والعرقية الأخرى، يتفاعلون مع ثقافة الأغلبية التى يعيشون فى كنفها ويستوعبون قيمها وثقافتها ولغتها. وإن كان هناك درجة من الاستقلال لكل جماعة يهودية عن الأغلبية، فإن هذا الاستقلال لا يختلف عن استقلال الأقليات الأخرى عن الأغلبية كما أنه لا يعنى بالضرورة أن ثمة عنصراً عالمياً مشتركاً بين كل جماعة يهودية وأخرى، فالعبرانيون، منذ ظهورهم فى التاريخ تبَنُوا حضارات الأمم الأخرى، ابتداءً من اللغة، مروراً بالمفاهيم الدينية، وانتهاءً بالطراز المعماري. وعلى سبيل المثال، لا يعرف طراز يهودى معمارى، أو فن يهودى مستقل، فقد كان هيكل سليمان يتبع الطراز الآشورى الفرعونى (المصرى)، ولم يكن يختلف كثيراً عن الهياكل الكنعانية. وكذلك تتبع المعابد اليهودية فى العالم العربى الطراز العربى. أما جنوب الولايات المتحدة الأمريكية فى القرن التاسع عشر، فكانت المعابد اليهودية فيه تبني على الطراز النيوكلاسيكى السائد هناك آنذاك. والفنانون التشكيليون اليهود فى العصر الحديث، أمثال مارك شاغال، ينتمون إلى تراث فنى غربى ولا يمكن رؤيتهم فى إطار ثقافة يهودية مستقلة ولا يعرف أيضاً تراث أدبى يهودى مستقل، فالأبناء اليهود العرب فى الجamaة والإسلام اتبَعُوا التقاليد السائدة فى عصورهم. وكذلك الأبناء اليهود فى الولايات المتحدة وانجلترا، فأبداهم مرتبط بالتراث الذى ينتمون إليه، وهذا أمر طبيعى.

لا توجد إذًا ثقافة يهودية مستقلة، عالمية، تحدد وجدان اليهود وسلوكهم وإنما توجد ثقافات يهودية مختلفة باختلاف التشكيل الحضارى الذى يوجد اليهود داخله. ولذا قد يجدر بنا أن نتحدث عن ثقافة غربية يهودية أو ثقافة عربية يهودية، وبذا نخفف من مستوانا التعميمى حتى يتلاءم مع الظاهرة

موضع الدراسة ولكننا لو فعلنا ذلك فإننا سنكتشف على سبيل المثال، أن الثقافة العربية اليهودية هي، في نهاية الأمر، جزء من الثقافة العربية. ولا توجد ملامح يهودية خاصة إلا في بعض الموضوعات وبعض اللامعين المختلفة إذ تظل البنية العامة بنية عربية ولنضرب مثلاً بـ **يعقوب صنوع** وشهرته «**أبو نظارة**» أحد رواد المسرح والصحافة الساخرة، وأحد رواد الحركة القومية في مصر. كتب عدة مسرحيات بالعامية المصرية إلى أن منعت الحكومة في عام ١٨٧٢ من ذلك. وبدا بعد ذلك في إصدار الصحف والكتابة فيها. وقد هاجم الخديوي إسماعيل فتنه الحكومة خارج مصر في عام ١٨٧٨، لكنه استمر في نشاطه في باريس، وكانت منشوراته تهرب إلى داخل مصر. وبعد عام ١٨٨٢، وجه هجومه ضد الإنجليز الذين كانوا قد احتلوا مصر. ويشير **أبونظارة** قضية الهوية اليهودية والثقافة اليهودية، إذ تصنفه المراجع الصهيونية باعتباره مثقفاً يهودياً وهو تصنيف لا يفسر أيًا من الجوانب الهامة من حياته، أدبية كانت أم سياسية، وهي حياة لا تلهم في كليتها إلا الدعوة إلى حركات المجتمع المصري وتقاليد الفكاهة المصرية وحركة التحرر الوطني في مصر في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. ولتحويل على سبيل للتجربة أن تفسر سيرة حياته الشخصية والفكرية في إطار الجيتو اليهودي في شرق أوروبا أو قصة النجاح اليهودية في الولايات المتحدة أو عنصرية يهود جنوب أفريقيا، لو فعلت ذلك لاكتشفت مدى عجز مثل هذا النموذج التفسيري الذي يفترض وجود ثقافة يهودية واحدة عالمية. وقل نفس الشيء عن الفنان المصري **داود حسني**، فهو ملحن وموسيقي مصري يهودي وقرن اسمه بموسيقين من أمثال

سيد درويش و**كمال الخلعي** حيث لعب دوراً بارزاً في نهضة الموسيقى في مصر وفي إراثنا في العقد الأول من القرن العشرين. وقد تميز دور **داود حسني** بشكل خاص في المسرح الفناني المصري حيث لحن كثيراً من المسرحيات الفنائية. وكان أول من قام بتلحين أول أوبرا مصرية هي «شعشون ولبلة»، كما لحن أوبرا أخرى هي «لبلة كليوباترا» التي ألّفها **حسني فوزي**. وقد تتلمذ على يديه كثير من المطربين والمطربات الذين حققوا شهرة واسعة فيما بعد مثل **أم كلثوم** و**اسمهان**.

وتقوم الإذاعة الإسرائيلية بالإشارة إلى **داود حسني** باعتباره موسيقياً يهودياً. وهو أمر يستحق التأمل دون طش؛ إذ إننا لو حاولنا البحث عن أي مكون يهودي في موسيقاه لأعيقنا الحيلة. ولذا، يدهش كثير من المصريين الذين يعرفون أغانيه وألوانه، كما يدهش كثير من المتخصصين الذين درسوا موسيقاه، حينما يعرفون أنه «يهودي». ومن ناحية أخرى، فإنه برغم تميزه داخل الحضارة العربية الحديثة، وبرغم ذبوع صيته، فإن كثيراً من الموسوعات والدراسات التي تتناول ما يسمى «الثقافة اليهودية» لا تذكر اسمه (الثقافة اليهودية عادة ما تعني عندهم الثقافة البيئية أو ثقافة يهود العالم الغربي).

وإذا أردنا بلورة وجهة نظرنا بشكل أكثر حدة (وربما طرافة) وإذا أردنا أن نبين المقدرة التفسيرية لنموذجنا المقترح (في مقابل النموذج الصهيوني القائل بالثقافة اليهودية ووجدتها) فلننظر إلى ظاهرة مثل الرقص الشرقي الذي يقال له البلدي (أي هن البطن) كان يوجد العديد من الراقصات المصريات اليهوديات في (كابارييهات القاهرة) في فترة

المثقفين أو الأدباء اليهود للموضوعات اليهودية. فهناك من يتناول الموضوعات اليهودية من منظور يهودى ما مثل الروائى الصهيونى الأمريكى (مائير لفين)، ولكن هناك أيضا من يتناولها من منظور معاد لليهود مثل الروائى الأمريكى (ناتانيل ويست). وثمة فريق ثالث يتجاهل الموضوع اليهودى تماماً فى كل كتاباته أو فى معظمها مثل الناقد الأمريكى اليهودى (ليونيل ترلنج). وهناك فريق رابع يتناول الموضوع اليهودى ولكنه يضعه فى سياق إنسانى عام ويرى أن غربة اليهودى الحادة إن هى إلا تعبير عن أزمة الإنسان (الطمانى) الحديث، (كما يفعل المخرج السينمائى الأمريكى وودى ألين والروائى الروسى (إيزاك بابل). وهذا النوع يجعل من المسير إطلاق اصطلاح «مثقّف يهودى» على كل هؤلاء. وفى عام ١٩٩٩، صدر كتاب بعنوان -The Black well Companion to Jewish Culture (أى دليل بلاكويل للثقافة اليهودية). لكن هذا المعجم لا يضم سوى أسماء المثقفين اليهود داخل التشكيل الحضارى الغربى، واستبعد كافة المثقفين اليهود من الشرق مثل يعقوب صنوع وداود حسنى وغيرهما. ولعل محررى هذا المعجم قد فعلوا ذلك ليفرضوا نوعاً من الوحدة عليه. ولكن الوحدة فى هذه الحالة هى وحدة غربية وليست يهودية.

ولكن المشكلة الأخرى هى أن هذا المعجم يضم أسماء مثقفين يهود معادين بشكل أساسى لليهودية ولا يمكن فهم فكرهم إلا فى إطار تقاليد معاداة اليهود فى الحضارة الغربية، فهل يصنّف هؤلاء على أنهم مثقفون يهود يعمرون الثقافة لليهودية، بينما يستبعد المثقفون اليهود الشرقيين ؟

الأربعينيات. ويوجد عدد لا بأس به منهن الآن فى الولايات المتحدة (خاصة كاليفورنيا). ويوجد عدد من الراقصات «البلدى» فى الدولة الصهيونية، بل وتوجد مدرسة متخصصة لتدريس هذا الفن فى إسرائيل وقد أثار المتدينون اليهود قضية بدلة الرقص الفاضحة، إبان إحدى جلسات الكنيست. هل أصبح الرقص الشرقى بذلك «فناً يهودياً» وجزءاً من «التراث اليهودى» أم أنه ظل فناً شرقياً. ولا يمكن فهمه أو حتى فهم اشتغال بعض اليهوديات به، إلا فى إطار آليات وحركات الحضارة العربية؟ وستنضم المقبرة التفسيرية لنموذجنا التفسيرى المقترح (عدم وجود ثقافة يهودية واحدة) حينما نطبقه على الجماعات اليهودية فى الحضارة الغربية، إذ سنلاحظ أنه لا توجد ثقافة يهودية غربية واحدة، وإنما ثقافات يهودية بعدد الدول التى يتواجد فيها أعضاء الجماعات اليهودية، فثقافة يهود اسبانيا (السفارد) هى ثقافة إسبانية، تماماً مثلما أن ثقافة يهود ألمانيا ثقافة ألمانية، وثقافة يهود إيطاليا ثقافة إيطالية وثقافة يهود أمريكا ثقافة أمريكية... وهكذا. ويقول المؤلف الإنجليزي اليهودى آرثر كوستلر إن ما يُعرف بالثقارت اليهودى، أو الثقافة اليهودية (بمعنى عام لا بمعنى دينى وحسب) أمر ليس من السهل تعريفه إذ إن كل ما يصدر عن أعضاء الجماعات اليهودية فى العالم وليس يهودياً بالمعنى المحدود وليس جزءاً من تراث يهودى قائم. فالإجازات الفلسفية والعلمية والفنية لليهود تتوقف على معطيات ثقافة الشعوب الأخرى وحضاراتها

والنموذج التفسيرى الصهيونى بافتراضه وجود ثقافة يهودية واحدة مستقلة يخلق مشكلات لا حصر لها فى عملية تعريف من هو المثقف اليهودى، فلا يوجد نمط واحد لتناول

وهناك مشكلة ثالثة وهي مجموعة المثقفين اليهود الذين يؤكدون انتماعهم للحضارة المسيحية باعتبارها مصدراً لروحهم وأرويتهم للكن، مثل بوريس باستوناك، وإيليا هرنبرج (في مرحلة من مراحل حياته). بل هناك فيلسوف يسمى ليف شستوف ظهر اسمه في كتاب عن أهم ثلاثة فلاسفة يهود في العصر الحديث ومعهم سارترن بوبر وروزنفلد. ولكن المصم الذي نتحدث عنه لم يورد اسمه لسبب وجيه هو أن هذا الفيلسوف الذي ولد لام يهودية يعتبر فيلسوفاً مسيحياً لأنه يتحدث عن واقعة صلب المسيح باعتبارها أهم حدث تاريخي. ولكن رغم استبعاد معجم بلاكويل لاسمه، فإننا نجد أن اسمه ورد في الموسوعة اليهودية. وهناك أيضاً حالة نعيم تشومسكي. وهو من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث ويجيد العبرية وعاش بعض الوقت في إسرائيل ومع هذا تهمله كل الموسوعات اليهودية ربما بسبب عدائه لإسرائيل والصهيونية. فهل موقف المثقف اليهودي السياسي يسقط عنه اثنيته لليهودية؟ وإنكارنا لوجود ثقافة يهودية مستقلة ومثقفين يهود خالصين لا يعني إنكار وجود مكون يهودي أو عناصر يهودية مستقلة. كل ما نذهب إليه أن مثل هذه العناصر، إن وجدت، فليس لها مركزية تفسيرية، أي أنه لتفسير بنية فكر فيلسوف أو مفكر يهودي ما، وطبيعة أدب أديب يهودي ما، فطيناً تبنى نماذج تفسيرية مشتقة من الحضارة التي ينتمي إليها هذا المفكر أو الأديب اليهودي بدلا من العودة للتوراة والتلمود وتاريخ العبرانيين والكنعانيين (كما يفعل الصهاينة والمعادون لليهود) فالنماذج المشتقة من تلك الحضارة ذات مقدرة تفسيرية تفوق بمراحل مقدرة النماذج المشتقة من الثقافة اليهودية ويمكن دراسة

العناصر اليهودية باعتبارها عناصر مكملة، دون أن تتكسب مركزية تفسيرية. انطلاقاً من هذا الإطار التفسيري نطرح في موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية نموذجاً تفسيرياً جديداً، مشتقاً من الحضارة الغربية الحديثة. فنحن نذهب إلى القول إن هذه الحضارة قد هيمن عليها بالتدريج (منذ عصر نهضتها) ما نسميه بالنموذج الحلوي الكوني. والحلوية الكونية تعني أن الإله قد حل في المادة (الطبيعية والإنسان) وأصبح غير مفارق لها، وبذلك أصبح العالم (الإنسان والطبيعة) مكثفاً بذاته، لا يحتاج إلى قوة خارجة عنه، ويمكن تفسيره بدراسة قوانين الحركة الكامنة (الحالة) فيه. هذه الحلوية الكونية هي الإطار الفلسفي العام للحضارة الغربية بعقائنها المادية منذ فرانسيس بيكون وديكارث مروراً بهيجل وانتهاءً بنيتشه (الذي ذكر أوريا أن الإله الحال في المادة قد مات وأصبح غير قادر على أن يعطي للعالم معنى) والحلوية الكونية هي الأرضية التي يدخل عليها اليهود إلى الحضارة الغربية وسيادة هذه الرؤية الحلوية الكونية، أمر لا يخل لليهود فيه، وإنما خاضع لحركات الحضارة الغربية. هذا هو النموذج التفسيري الأكبر. عند هذه اللحظة يمكننا أن ننظر إلى العناصر اليهودية ففراها تشير إلى أن العقيدة اليهودية كانت قد أصبحت عقيدة حلوية كونية بعد هيمنة القبالة عليها منذ القرن الرابع عشر، وأن الميراث الحلوي للمثقفين اليهود في العصر الحديث (ابتداءً بياسينغوفز وانتهاءً بفريدا) قد ساهم ولاشك في جعلهم أكثر استعداداً لقبول الحضارة الغربية الحديثة، بحلوياتها وكيمونيتها ويمكن أن تشير إلى تصاعد معدلات العلمنة بين الجماعات اليهودية، بدرجات تفوق المعدلات السائدة في المجتمع الغربي (كما هو

الحال دائما مع الأقليات) ويمكن أن يشير كذلك إلى أن إحساس أعضاء الجماعات اليهودية بالفريية وعدم الأمن (كما هو الحال أيضا مع أعضاء الأقليات) جعلهم تربة صالحة وخصبة لتقبل الحضارة الغربية الحديثة.

ويمكن أخيراً أن نذكر أن موقف كثير من المثقفين اليهودي يتسم بأنه موقف نقدي جذري من الحضارة الغربية، يتسم بالشك المعرفي والأخلاقي وسيطرة الفلسفات العدمية. كل هذه العناصر اليهودية ساهمت ولاشك في أن تجعل المثقفين اليهود أكثر استعداداً لقبول الحضارة الغربية الحديثة وأكثر قدرة على التعبير عنها - أي أن للكون اليهودي في ثقافته الخلق الغريب الذي يفرض حدة نبوته وجذريتها وعمق عديميتها وطوليتها. كما قد يفسر تزايد عدد المثقفين اليهود من الشيوعيين والعلميين وبناة العقلانية المادية، ولكنه لا يفسر بمرحلة حال ظهور المنظمة الحضارية الغربية الحديثة العقلانية المادية، فهذا مرتبط كما أسلفنا بآليات المجتمع الغربي، الثقافية والاقتصادية بل أننا نذهب إلى أن بروز أعضاء الجماعات اليهودية في الحضارة الغربية الحديثة، نابع من انتمائهم إلى هذه الحضارة وانماجهم فيها واستيعابهم لها، لا انتمالهم عنها وتزايد بروزهم بمقدار تخليهم عن عزلتهم واستقلالهم. وليس من قبيل الصدفة أن أول مفكر يهودي بارز في الحضارة الغربية الحديثة هو اسبينوزا الذي تخلى عن يهوديته. وقد أعلن هاينريش أن التنصر هو تشيئة الدخول للحضارة الغربية. فتنصر هو ذاته وكما فعل أبو ساركنس وأولاد هورتل وأولاد موسى مندلسون ونصف يهود براين في القرن التاسع عشر إلخ) وكان الأذى هو القول إن التخلي عن العقيدة اليهودية (وليس

بالضرورة للتتصر) هو تأثيرية الدخول فليس مطلوباً من أحد التتصر، باعتباره أن مرجعية الحضارة الغربية لم تعد المسيحية وإنما العقلانية المادية أو الحداثة الكونية وينبغي الإشارة إلى أن الكون اليهودي قد ينصرف إلى بنية فكر المخفف اليهودي وإلى الموضوعات الكامنة، وليس إلى مضمونها الواضح. بل إنه يمكن أن يكون المضمون الواضح عالياً وإنسانياً بل ومعانياً لليهود أو الصهيونية، وتظل البنية والمفولات الأساسية الكامنة يهودية بالعمى المحد الذي نظره كما هو الحال مع أسبينوزا و دريدا وفرويد وكافكا. فاسبينوزا، وقف موقفاً رفضاً تاماً لكل الأديان، بل واختص اليهودية بالهجوم الشرس وهو في هذا لا يختلف كثيراً عن كثير من المفكرين الغربيين من عصر النهضة، وهيمنة العقلانية المادية ومع هذا لا يمكن فهم حدة هذا الرفض وهذا الهجوم إلا بالعودة للقضايا اللوربانية والتراث الماراني.

واهتمام **فرويد** الحاد بالجنس يمكن رؤيته كتعبير طبيعي عن تصاعد معدلات العطفة ومحاولة رد كل شيء إلى عنصر واحد وكامن / حال (الجنس في حالة **فرويد**) وهو بالفعل كذلك. ولكن القبوله اللغويانية كانت قد قامت بإنجاز هذا معرفيا وبشكل متبلور قبل ذلك بعدة قرون. وقد وصف أحد المراجع القبوله بأنها جنست الإله، وألته الجنس: أي جعلته نموذجاً لتفسيرياً كلياً لهنائيا، يرد له كل شيء. وهذا ما فعله **فرويد** وتلجا بعض المراجع لحيلة رخيصة لتأكيد وجود حضارة يهودية مستقلة وهوية يهودية ثقافية مستقلة نابعة منها، فتتحدث موسوعة الثقافة اليهودية عن هذا الزبي «اليهودي الصميم» الذي يرتديه يهود المغرب والذي يسمى Keswa Kubra وهي «الكسوة الكسيرة» وتكتب الكلمة

ثانياً: الخصوصية اليهودية

يمكننا الآن أن نركز على مفهوم الخصوصية اليهودية. إذا كان لا يوجد استقلال ثقافي يهودي، فلا يمكن الحديث عن خصوصية يهودية، إذ إن مفهوم الخصوصية ليس له ما يسانده في واقع اليهود الثقافي فتقافات أعضاء الجماعات اليهودية بل ومعتقداتهم الدينية تتسم بقدر عالٍ من عدم التجانس النابع من وجودهم في مجتمعات شتى يتكيفون مع حضاراتها ويستوعبونها ويستمدون خصوصياتهم منها (لا حضارة يهودية واحدة عالمية، كما يدعى الصهاينة والمعادون لليهود) ولذا فقد يكون من الألق الحديث عن خصوصيات الجماعات اليهودية (تماماً مثل حديثنا عن ثقافات الجماعات اليهودية، لا عن خصوصية يهودية واحدة عالمية مستمدة من معجم حضاري واحد. وهي خصوصيات أدت العناصر التالية إلى ظهورها:

١- اضطلعت أعداد كبيرة من الجماعات اليهودية بدور الجماعات الوظيفية الأمر الذي أدى إلى عزلها عن المجتمع. ومن ثم كان لهذه الجماعات لون خاص بها وشخصية شبه مستقلة، لكن هذه الخصوصية وظيفية أكثر منها حضارية، أي مرتبطة بالوظيفة لا بالتراث المشترك.

٢- ما يضي على أعضاء الجماعات اليهودية، (في معظم الأحوال) طابع الاستقلال النسبي الإثني هو ميراثهم من تشكيل حضاري سابق كانوا يتواجدون فيه وجملاً بعض عناصره وسماته مهم إلى التشكيل الحضاري الجديد الذي انتقلوا إليه وتمسكوا به وحافظوا عليه دون أن تكون هذه العناصر والسمات يهودية بالضرورة.

بحروف لاتينية دون ترجمة فيكتور القارئ الذي لا يعرف العربية أن هذه كلمة عبرية أو كلمة عربية عبرية؛ ويوجد للزى اليهودي الصميم شيء يسمى Cum وهو الكم (ويكال) أعضاء الجماعة اليهودية في بخارى طعاماً يهودياً مميزاً يسمى Yachni أي الباخني، أما في اليمن فهم ياكلون طعاماً خاصاً للغاية لم نسمع عنه قط من قبل يسمى Khubz أي خبز.

أما في إسرائيل، بلد العجائب، فياكلون طعاماً موغلاً في يهوديته اسمه Falafel أي الفلالل والتي اكتشفت أنها طعام إسرائيلي فريد حينما كنت أعيش في مدينة نيويورك. ورؤساء يهود الفلاشا، نوع خاص من الجاحضات، يسموهم «قسم» وهي صيغة الجمع العبرية لكلمة «قس» العربية (وربما الأسهرية) التي اقتبسها يهود الفلاشا الذين دخلت على يهوديتهم عناصر مسيحية كثيرة؛ وحينما يحاول الإسرائيليون أن يرقصوا فهم يرقصون رقصة يهودية صميعة تسمى «الهرء» (من أصل روماني) أو رقصة يهودية أخرى تسمى «الدبكة» وحينما ترزدي مضيفات شركة العال رى الفلاحة الفلسطينية، فهذا رى إسرائيلي نابع من الثقافة اليهودية. وحينما أسس متحف في قرى حيفا على هيئة قرية عربية أخبر كتبه المعرض الزائر أن هذه قرية من حوض البحر الأبيض المتوسط حتى يمكن تحاشي ذكر كلمة «فلسطين»، وحتى يقتنى الأصل الحقيقي للمنتج الحضاري لكن هل يمكن تأسيس ثقافة من خلال مثل هذا التلفيق الرخيص والعنف اللفظي الذي يبعث على الرثاء؟ قد ينجح الصهاينة في تأسيس بعض المستوطنات من خلال العنف والبطش العسكري، ولكن التجذر الحضاري أواخر والقلاع الصليبية المهجورة التي لا يبقى أحد أطلالها، شاهد على ذلك.

٣. الخصوصية اليهودية التي تتمتع بها الجماعات اليهودية الوظيفية هي أقرب إلى الحالة الفنية الانتراضية منها إلى الحالة الواقعية الفعلية، فعلى الرغم من العزلة التي يفرضها المجتمع على الجماعة الوظيفية فإن أعضاء الجماعة اليهودية يكتسبون كثيراً من خصائص هذا المجتمع وينمجون فيه.

في إطار هذا النموذج التفسيري يمكن النظر للخصوصيات اليهودية المختلفة: فأعضاء الجماعة اليهودية في الصين تمديدت خصوصيتهم داخل التشكيل الحضاري الصيني وبسببه، لا خارجه وبالرغم منه. ولذا انضمت قيادة الجماعة اليهودية في الصين إلى طيف كيار الموظفين العلماء (المندوبين)، وتطبع أعضاء الجماعة اليهودية بطابع الصينيين في كثير من النواحي. ويقال الشيء نفسه عن يهود الهند ويهود إثيوبيا ويهود العالم العربي، بل ونجد، داخل التشكيل الحضاري الواحد كالتشكيل الحضاري العربي، أن يهود العراق يختلفون عن يهود اليمن بمقدار اختلاف العراق عن اليمن. وفي اليمن، يختلف يهود صنعاء عن يهود الجبال (صعدة وغيرها) بمقدار اختلاف أهل صنعاء عن أهل الجبال.

وتختلف الأزياء التي يرتديها أعضاء الجماعات اليهودية باختلاف التشكيل الحضاري الذي ينتمون إليه. فالبنطون الجبزي أو اللبني جبب، زي الفتاة اليهودية الأمريكية الحديثة، يختلف عن زي الفتاة الأمريكية في الجنوب الأمريكي قبل الحرب الأهلية حيث كانت تلبس أزياء الأرستقراطية الإنجليزية، وزي كليهما لا علاقة له بالزي الذي ترتديه الفتاة اليهودية من قبائل البربر في المغرب وتونس. وكل هذه الأزياء لا علاقة لها بما ترتديه الفتاة اليهودية المحببة في بخارى، أو

نساء السفارد الأرستقراطيات في شبه جزيرة أيبيريا اللاتي كن يرتدين ملابس الأرستقراطية الإنسانية (أو العربية). ويقال نفس الشيء عن فلكورات الجماعات المختلفة التي ينتمون إليها، فطاسة الخضة التي يستخدمها يهود مصر، أمر غير معروف لليهود بولندا الذي تكثر بالثقافات الشعبية السلافية، وكلاهما سيصدم حينما يعرف بعض العادات التي يمارسها يهود إثيوبيا مثل طهارة الإناث وعزل المرأة في كوخ مستقل في أثناء الحيض. ونفس الشيء ينطبق على الفنون الجميلة، فرسوم شاجال تختلف اختلافاً جوهرياً عن الزخارف الهندسية التي تظهر على النحاسيات الملوكية التي لا يزال يصنعها الحرفيون اليهود في دمشق، وكلا الشئتين يختلف عن الحلوى الفضية التي يصنعها الصاغة اليهود في اليمن أو تونس.

وقد يقال أن اللغة العبرية تشكل عنصراً مشتركاً بين أعضاء الجماعات اليهودية، لكن من المعروف أن العبرية ظلت في معظم الأحيان لغة الصلاة والتي كتبت بها بعض الكتابات الفقهية، ولم يكن يجيدها سوى أعضاء الأرستقراطية الدينية. وبعبارة أخرى، كانت اللغة العبرية، كنفس مشترك مستمر، مقصورة على فئة صغيرة من الجماعات اليهودية، ولا تمتد إلى كل النشاطات الإنسانية. أما الغالبية الساحقة من أعضاء الجماعات اليهودية فقد كانوا يتحدثون لغات ولهجات استقوها من الحضارات والمجتمعات التي وجدوا فيها، وهذه اللغات تحدد ولاشك جانباً كبيراً من رؤيتهم للعالم.

ولعل الصورة اللغوية بين يهود العالم توضح ما نرمي إلى تكديده. فالغالبية الساحقة لليهود العالم في نهاية القرن التاسع عشر كانت تتحدث باليديشية (لا العبرية) وفي الوقت الحالي

نجد أن غالبية يهود العالم (الولايات المتحدة - إنجلترا - كندا - جنوب أفريقيا - أستراليا - نيوزيلندا) يشكلون جزءاً من التشكيل الاستعماري الاستطاني الأنجلو ساكسوني، فهم جزء لا يتجزأ منه، وإذا فهم يتحدثون الإنجليزية لا العبرية (وفي تصورات أن إسرائيل هي أيضاً جزء من هذا التشكيل، ولكن رأى الغرب أن يحتفظ هذا الجيب ببعض السمات اليهودية مثل العبرية حتى يمكن استيعاب الفائض البشري اليهودي من شرق أوروبا والذي كان يتدفق على غرب أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر، أما يهود الفلاشا فهم يتحدثون الأمهريه ويتمتعون بالجمعيّة التي لم يسمع بها كثير من أعضاء الجماعات اليهودية في العالم، تماماً كما لم يسمع الفلاشا من قبل بالعبرية أو اليديش وربما الإنجليزية.

والواقع أن مصدر الاختلاف بين اللغات التي يتحدث بها أعضاء الجماعات اليهودية، والأزياء التي يرتدونها، والفنون التي يجهون بها أو ينتجونها، هو دائماً اختلاف التشكيلات الحضارية التي انتمى إليها أعضاء الجماعات اليهودية في الماضي، أو التي يتمتعون إليها في الوقت الحاضر، وهذا هو ما حمل أحدهم على الإشارة إلى أعضاء الجماعة اليهودية في الولايات المتحدة بأنهم «واسب يهود» وكلمة «واسب» هي اختصار لعبارة «وايت أنجلو ساكسون بروتستانت White Anglo Saxon Protestant» أي «بروتستانت أبيض من أصل أنجلو ساكسوني» ويشير يهود فرنسا الأصليين إلى المهاجرين المغاربة على أنهم «كوشر كوكسوس»، أي أن يهودية يهود المغرب مرتبطة ولصيقة بهويتهم المغربية، فطعامهم لا تقرره العقيدة اليهودية وحدها، وإذا فهو ليس «كوشير» وحسب، وإنما يقرره أيضاً انتماؤهم الأثني، وإذا فهو أيضاً

«كوكسوس»، والخصوصية اليهودية هنا ليست سمة عامة وإنما هي سمة مرتبطة بانتماؤهم المغربي. ولذلك، يرى البعض أن هؤلاء، لو فقدوا خصوصيتهم المغربية لفقدوا هويتهم اليهودية أيضاً.

وقد يقال إن ثمة رابطة دينية قوية بين أعضاء الجماعات اليهودية، وإن الخصوصية اليهودية تكمن في هذه العقيدة الفذة. ولكننا لو بقنا النظر لوجدنا أن العقيدة اليهودية لا تختلف كثيراً عن الاثنية اليهودية، فالعقيدة اليهودية ذاتها تأخذ شكل تركيبة جيولوجية غير متجانسة تراكم داخلها أنساقاً دينية مختلفة، بعضها توحدي وبعضها الآخر حلولى أو تشاويي، فالرؤية اليهودية في الصين اكتسبت مضموناً هينياً صريحاً، وانغمس اليهود تحت تأثير الكونفوشيوسية في عبادة الأسلاف وكانوا يطلقون على الإله اسم «تاين» أي السماء أو «تاو» أي الطريق وكانوا يعبدونه في معبد يهودي يقف بجواره معبد آخر خصص لعبادة الأسلاف، وكان بعضهم بكل لحم الخنزير (مثل الصينيين) ولكنهم كانوا لا يضمنون به لأسلافهم بل كانوا يقدمون لهم لحم الضأن وحسب. والأسلاف هنا، بالمناسبة، هم إبراهيم ويعقوب وإسحق. وفي الهند تأثرت اليهودية بنظام الطوائف الملقاة وبالعديد من الشعائر الخاصة بالنجاسة تحت تأثير الهندوكية. أما في إثيوبيا، فقد تأثرت اليهودية هناك بكل من الإسلام والمسيحية، فيهود الفلاشا يخضعون تعاليم ويسلون في مسجد، ولكنهم يتلون صلواتهم بالجمعيّة، لغة الكنييسة القبطية، كما دخلت عناصر وثنية عديدة على يهوديتهم. وفي المحيط الإسلامي، قام موسى بن ميمون بتطوير عناصر التوحيد في اليهودية وتأكيدهما، بل وحاول ابنه من بعده إضفاء

الطابع الإسلامي على اليهودية. كما تأثرت اليهودية في المحيط السلافي الغلاحي بالمسيحيين الأرثوذكس، وبحركات المتصوفة التي ظهرت بينهم، وكانت هذه العناصر من بين الأسباب الهامة التي أدت إلى ظهور الحسيديّة. أما في ألمانيا، والولايات المتحدة فيما بعد، فقد تأثرت اليهودية بالمحيط البروتستانتي وظهرت اليهودية الإصلاحية في بلد لوثر. أما في البلاد الكاثوليكية، خصوصاً في أمريكا اللاتينية، فقد تأثرت اليهودية بالعقيدة الكاثوليكية في كثير من جوانبها، ولذلك لا توجد يهودية إصلاحية في أمريكا اللاتينية. وقد حدا هذا بعض الدارسين على الحديث عن «يهودية كاثولوليكية» و «يهودية بروتستانتيّة» و «يهودية إسلامية» ويمكن أن نضيف «يهودية كونفوشيوسية» وأخرى «هندوكية» وثالثة «أفريقية»، فهذه كلها يهوديات تستمد خصوصياتها من محيطها الديني

وهذا الأمر طبيعي وإنساني إلى أقصى حد. فالبشر، شاموا أم أبوا، يتأثرون بمحيطهم الحضاري ويؤثرون فيه. كما أن أعضاء الأقليات عادة يتأثرون بمحيطهم الحضاري أكثر مما يؤثرون فيه، إلا إذا كانوا من الغزاة، ففي هذه الحالة يصبح الغزاة نخبة عسكرية حاكمة يتقرب منها أعضاء المجتمع ويقلّمون لغتها ويتشبهون بها إلى أن يفقدوا لغتهم وهويتهم الأصلية. وعلى أية حال، لم يكن العبرانيون ولا أعضاء الجماعات اليهودية في مثل هذا الوضع في يوم من الأيام، باستثناء فترة احتلال فلسطين على يد المستوطنين الصهاينة (وهم على أية حال جماعة غير متجانسة حضارياً، كما أن الفلسطينيين العرب جماعة واعية ومتأسكة حضارياً إلى أقصى حد).

إن هذا أمر طبيعي وإنساني، ولكن المشكلة تنشأ حينما يصير المؤرخون الصهاينة وغيرهم على استخدام كلمة «يهود» للإشارة إلى كافة أعضاء الجماعات اليهودية، كما لو كانوا كلاً واحداً متماكباً متجانساً، ومن ثم فإنهم يتحدثون عن «فن يهودي» و «آداب يهودية» بل و «لغات يهودية» تجسد كلها خصوصية يهودية مطلقة لا علاقة لها بالتشكيلات الحضارية المختلفة، والواقع أن حديث الصهاينة عن «الخصوصية اليهودية» ناجم عن ملاحظة الجماعات اليهودية منفصلة عما حولها من ظواهر مماثلة. فمما لا شك فيه أن كثيراً من الجماعات اليهودية، خصوصاً في الغرب، كانت معزولة عن محيطها الحضاري إلى حد ما، وقد تركت هذه العزلة أثرها على أعضاء الجماعات اليهودية على شكل تميز وخصوصية. ولكن معظم الجماعات الوظيفية، يهودية كانت أم غير يهودية، يضرّب عليها العزلة أيضاً وتكتسب خصوصية ما مرتبطة بوضعها الاجتماعي الحضاري المحدد. وكما أشرنا من قبل، فإن هذه الخصوصية ليست خصوصية واحدة ولا عالمية، بل هي خصوصيات مختلفة مستمدة من تشكيلات حضارية غير يهودية مختلفة.

كما أن حديث الصهاينة متأثر بتجربة يهود شرق أوروبا من يهود البديشية، وقد كانوا كتلة بشرية ضخمة (تشكل ٨٠٪ من يهود العالم) تتميز بشكل مباشر عن محيطها الحضاري. ولكن من الواضح أن هذا التميز ناجم عن عناصر حضارية حملها يهود البديشية من الحضارات السابقة التي عاشوا في كنفها، واندخلوا عليها عناصر تبناها من الحضارة التي انتقلوا إليها. فالبيديشية (أهم مظاهر خصوصيتهم) هي المانية العصور الوسطى التي كانوا يتحدثون بها قبل هجرتهم بعد

أن دخلت عليها بضع كلمات سلافية وعبرية، ورداؤهم هو الكفتان (القفطان) رداء الأرستقراطية البولندية، وهو من أصل تركي. كما أنهم تأثروا بمحيطهم السلافي في معتقداتهم الدينية، فالحمسيدي هي نتاج الفكر الصوفي الفلاحي السلافي وعقائد المنشقين على الكنيسة الأرثوذكسية، وقبعتهم المعروفة بالستريميل المزينة بالفرو هي ذات أصل سلافي. ويمكن القول أن خصوصية يهود اليديشية تكمن في عدة عناصر مستقاة من عدة حضارات، وأن وجودها مجتمعة فيهم هو ما قد يشكل خصوصيتهم. وقد كون يهود اليديشية كتلة بشرية ضخمة مترابطة متميزة من محيطها الحضاري مع تأثيرها العميق به، ولذا فإنها تعد أقلية قومية مثل كثير من الأقليات القومية الأخرى التي كانت توجد داخل الإمبراطورية العثمانية، فهي ليست بشعب يهودي وإنما أقلية قومية شرق أوروبية. وقد انطلق أعضاء حزب البوند من هذا المفهوم، وطلبوا حل مشكلة الجماعة اليهودية في شرق أوروبا باعتبارها أقلية قومية يهودية شرق أوروبية لا شعباً يهودياً عالمياً. وينطلق فكر دينوف من المفهوم نفسه، فالحديث عن قومية الدياسبورا هو في واقع الأمر حديث عن الخصوصيات اليهودية، وقومية الدياسبورا هي حديث عن أقليات قومية، وعن أقلية قومية واحدة على وجه التحديد، وهي يهود اليديشية. ومن هنا كان رفض هؤلاء للغة العبرية وبغافهم عن اليديشية لا باعتبارها لغة اليهود التي تعبر عن خصوصية يهودية عالمية، وإنما باعتبارها لغة يهود شرق أوروبا، التي تعبر عن خصوصيتهم.

ولكن هذه الخصوصية اليهودية اليديشية وغيرها من الخصوصيات اليهودية، تم اكتساحها مع الثورة العلمانية

الكبرى في الغرب وعصر العقل والاستنارة. فالفكر العلماني والعقلاني ينظر إلى الكون في إطار فكرة القانون العام والطبيعة البشرية للعامة والإنسان الطبيعي. وقد ظهر هذا الفكر قبل تطور الدراسات التاريخية والأنثروبولوجية التي أدت إلى تراجع فكرة الإنسان الطبيعي والإنسانية العامة، حيث حل محلها إدراك أعظم للطبيعة البشرية ولتداخل العناصر التاريخية والحضارية الخاصة مع بنية الطبيعة البشرية ذاتها. وقد طالب عصر العقل أعضاء الجماعة اليهود وغيرهم بالتخلص من خصوصيتهم ليصبحوا بشراً بالمعنى العام للكلمة. وكان ينظر إلى اليهود الذين يؤثرون الإبقاء على خصوصيتهم الدينية أو الاثنية على أنهم دولة داخل دولة. وقد شن الفكر العقلاني هجوماً شرساً على كافة الأقليات العرقية واللغوية والدينية في المجتمع الغربي بما في ذلك الجماعة اليهودية. ودعاهم إلى التخلي عن انتماليتهم وإلى إصلاح وتحديث هويتهم، أي تطبيعها وتخليصها من أي خصوصية تكون قد علقت بها.

وقد استجاب اليهود إلى هذه الدعوة وبسرعة غير عادية لأسباب عدة من بينها عدم وجود خصوصية يهودية عالمية كما أسلفنا، وعدم وجود سلطة مركزية يهودية تحدد الخصوصية اليهودية وتحدد معاييرها. ويلاحظ أن أعضاء الجماعات اليهودية، بسبب غياب هذه السلطة، كانوا قد تشربوا قسراً كثيراً من الثقافة المحيطة بهم، عن وعي أو عن غير وعي، ولذا فإنه لم يكن من الصعب إنجاز عملية التخلص من أي علامات على الخصوصية، وظهرت بين اليهود حركات إصلاح لبنى وتحويل أسهمت في تخليص اليهود من أي خصوصية دينية أو

الصورة العامة للخصوصيات اليهودية فى العالم على تاكلها، وعلى تزايد معدلات اندماج اليهود فى مجتمعاتهم.

وبطبيعة الحال، لا يمكن الحديث فى الوقت الحاضر عن أى خصوصية إسرائيلية ولكن حتى إن ظهرت مثل هذه الخصوصية فإنها لن تكون خصوصية يهودية عالمية، وإنما خصوصية التجمع البشرى الاستيطاني فى الشرق الأوسط. ذلك المجتمع الذى يتحدث سكانه اللغة العبرية مع أنهم جاؤوا من تشكيلات حضارية شتى وأحسروا معهم خصوصياتهم الحضارية المختلفة. والواقع أن النزاع القائم بين الأرثوذكس وغير الأرثوذكس، وبين الدينيين واللا دينيين، وبين السفارد والأشكناز، هو أكبر دليل على عدم وجود الخصوصية اليهودية العالمية أو العامة.

غير دينية. ومع هذا، يجب ملاحظة أن أشكال العلمنة ومعدلاتها ذاتها كانت تختلف من بلد إلى آخر حسب الخصوصية الدينية والحضارية لهذا البلد أو ذاك.

وأكبر دليل على الاختفاء السريع للخصوصية هو ما حدث للكلمة البشرية الشرق أوروبية الضخمة من يهود اليديشية، والتي كانت تشكل ٨٠٪ من يهود العالم. فقد اختفت اليديشية، أهم مظاهر هذه الخصوصية بسرعة غير عادية، ولم يعد هناك سوى بضعة جيوب وأفرد يتحدثونها، وتعد تجربة المهاجرين اليهود مع الولايات المتحدة من أهم التجارب فى التخلص من الخصوصية، فقد كان أعضاء الجماعة اليهودية هم أسرع أقلية تمت أمركتها بالرغم من كثرة الحديث عن انزلالهم ونظاماتهم القومية. وذلك لأن المجتمع الأمريكى هو المجتمع العلماني النموذجي، وفى الوقت الحاضر، تدل



تتمتع إدارة المحلة عن الأخطاء الطبيعية التى لم يتيسر تصويبها، وخاصة ما جاء فى اسم المسرح اليهودى المعروف «هايمام» واسم المسرح المصرى «الهنانجر».

مسن طلب



لا تختلف الفلسفة اليهودية، في الملامح العامة لتاريخها الطويل، عن أية فلسفة يينية أخرى، خاصة الفلسفة المسيحية والفلسفة الإسلامية. إن كل سيرة فكرية لأي من الأديان الثلاثة السماوية ستظل بلا شك على تيارات متناظرة فيها من المحافظة ما يصل إلى حد الجمود، ومن التجرس ما قد يصل إلى الهلوسة والإلحاد، فضلاً عن التيارات الأخرى التي تتوسط فلا تفل ولا تشتم ولا تمسك العصا دائماً من منتصفها، فلا تدعها تميل ذات اليمين أو ذات اليسار.

ومنذ أن بدأ الدين اليهودي يتجه إلى درس التوراة وتاويلها بعد مرحلة استغفرته فيها خدمة المعبد وطقوس العبادة، أي منذ أن نهضت حركة (الميراث Midrash) بجنالحيها الفقهي والروحي^(١)، نستطيع أن نلاحظ مع جورج سانتانا G. Santana (١٨٦٣ - ١٩٥٢)، كيف أن الوحي الذي كان متضمناً على نحو غامض في (العهد القديم)، قد وجد التفسير اللازم على أيدي الكهنة وعلماء اللاهوت، الذين أصبحت مفاتيح مملكة السماء في قبضتهم، فعملوا على بسط نفوذهم على الأرض، وهكذا استحالت التراث الشعري والسيادة البطيركية للذات أسساً ديانة إسرائيل، إلى أدانتين هائلتين ملموستين، هما الكتاب المقدس والكنيس اليهودي^(٢).

ونستطيع أن نلاحظ أيضاً، التأثير الثقافي الذي بدأ يخضع له الفكر الديني اليهودي منذ العصور القديمة، وإذا ما كانت العناصر الثقافية المصرية والبابلية والفارسية قد وجدت طريقها إلى كثير من أشعار (العهد القديم)، فلا ينبغي أن نهجب إذا ما وجدنا الفيلسوف اليهودي الشهير فيلون Philo السكندري (٢٠ ق.م - ٥٠ م) الذي شارك في حملات التبشير اليهودية^(٣) لا يجد أبني حرج في أن يستعير لغة الفلسفة الأفلاطونية ليعبر بها عن الإيمان اليهودي؛ ويجرد الهوة بين افلاطون وموسى^(٤)، فإذا ما أعوزته أداة أخرى تعينه على التاويل الرمزي للكتاب المقدس، لم يتردد في اقتباسها من الفينشاغورية والأورفية^(٥) وغيرهما من ديانات الأسرار التي راجت في ذلك الوقت؛ وهذه هي الطريقة نفسها التي سبيلها

اتجاهات الفلسفة اليهودية الحديثة

من موسى مندلسون إلى مارتن بوير

فيما بعد، ولكن في إطار التفاعل مع الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، كل من «يهودا هـ» ليفي Y. Ha-Levi (١٠٧٥ - ١١٤١) و«موسى بن ميمون» (١١٣٥ - ١٢٠٤) و«ماتير أبو لافيا» M. Abulafia (١١٦٥ - ١٢٤٤)، الذين خضعوا بدرجات متفاوتة لتأثيرات شتى من تراث «ابن رشد» و«ابن سينا» و«ابن باجة» وغيرهم من أعلام الفكر الإسلامي.

ولا ينبغي أن ننظر إلى هذا التفاعل إلا على أنه دليل حيوية ومرونة، وأمانة على الرغبة في التجدد عن طريق الانفتاح على تجارب الآخرين؛ بالضبط كما تنظر إلى استفادة الفكر الإسلامي، أو الفكر المسيحي الوسيط، من التراث اليوناني، على أنها استجابة صحية ومشروعة، بل وضرورية لمواجهة المتغيرات الجديدة على أرض الواقع.

غير أن ما ينفرد به اليهود هو انتشارهم في أقطار الأرض، الأمر الذي جعلهم دائماً في وضع الدفاع إزاء يدياتهم الثقافية متنوعة، وهو دفاع متعدد الأساليب متنوع الحيل إلى حد التناقض الظاهر، كما يبدو من الحالات التي لم يجد فيها بعض اليهود وسيلة للدفاع عن دينهم في مواجهة بعض الأفكار المناهضة، إلا باعتماد هذه الأفكار نفسها والتبحر فيها ليصبحوا ملوك أكثر من الملك؛ ولم تكن نتائج هذا الدفاع ذات طبيعة متجانسة إلا في حدود جغرافية وتاريخية معينة، فنحن لا نستطيع أن نستخلص - بالمثلثات وثقة - أية مجموعة من الخصائص العامة التي تتسحب على الفكر اليهودي كله شرقاً وغرباً في مرحلة زمنية محددة؛ فالتعصبون وهواة التحميم ودعاة النزعات الغالية هم فقط الذين يزعمون أن اليهودية قد استطاعت بفضل تجريبها التراجمية الفنية طوال التاريخ، أن تتجنب الأجوبة التهورية والناقصة وغير المقبولة؛ لأسئلة العقل العريضة^(١)، إن هؤلاء وأمثالهم، يسقطون من حسابهم دائماً كل الشواهد التي تدحض أراهم مهما كثرت وتنوعت، وليس أسير من الرد عليهم بأن استجابة بعض مفكرى اليهود للمتغيرات الثقافية والاجتماعية عبر التاريخ: كانت من القوة بحيث لم تستطع العديدة أن تقف في طريقها؛ بل لقد وصل

الأمر أحياناً إلى الانقلاب الديني كما حدث في ظل الحضارة الإسلامية مع «السموال بن يحيى المغربي» (توفي حوالي ٥٧٠هـ) الذي لم يتحول إلى الإسلام فحسب، بل يصف كتاباً لاتعاً في الرد على اليهودية^(٢)، أما المسيح الزائف Pseudo-Messiah شبتاي زيفي Sh. Tsevi (١٦٦٦ - ١٦٧٦)، الذي أثار ضجة كبرى حين أمنت به الآلاف المؤلفة من اليهود والتفوا حوله على أنه مخلصهم المسيح الذي طال انتظاره، فقد انتهى به الأمر إلى إشهار إسلامه بين يدي السلطان العثماني؛ وأتبعه آخرون من أشياعه^(٣)، تماماً كما فعل المسيح الزائف الثاني «يعقوب فرانك» J. Frank (١٧٢٦ - ١٧٩١) الذي ارتد إلى الكاثوليكية مع جميع أتباعه الفرنكيين^(٤) عام ١٧٥٩، أي بعد قرن تقريباً من ارتداد زيفي، وأتباعه الشبتايين Shabbateans، أما الذين تخلوا عن اليهودية من مفكرى اليهود المعاصرين فكثيرون، سواء منهم من فعل ذلك تحت تأثير الثقافة المادية والروح العلمية المعاصرة أو بسبب تفضيلهم المسيحية مثل «موسى هيس» M. Hess (١٨١٢ - ١٨٧٥) الذي أعلن - قبل أن يتصهين ويعبد الطريق أمام «هرتزل» Th. Herzl (١٨٦٠ - ١٩٠٤) - أن الدين والشريعة اليهودية قدامتا، وأن المسيحية هي دين العصر الذي يسعى إلى توحيد البشر كافة، في حين لا تسعى اليهودية إلا إلى توحيد شعب واحد بعينه^(٥)، ومثل «برجسون» H. Bergson (١٨٥٩ - ١٩٤١)، الذي لم يحل دون إعلان اعتناقه للكاثوليكية إلا الاستشراء المفاجئ، لحركة معاداة السامية، بعد أن أعلن رفضه لإله اليهودية الذي لا يمسح كل قوته إلا في سبيل عبثته، على العكس من إله الحب المسيحي، الذي يتوجه بعبه إلى الإنسانية بأسرها^(٦)، ومثل «سيمون ويل» S. Weil (١٩٠٩ - ١٩٣٤)، التي انقلبت إلى المسيحية بعد رؤية نظرت فيها إلى (العهد القديم) على أنه مجرد كتاب قبلي عن الحروب^(٧)، وما هؤلاء إلا مجرد أمثلة لظاهرة نادرة أن تقف هنا عند دلائلها العامة: من حيث إنها تشير إلى أن الخصوصية اليهودية لم تثبت على مستوى الفكر أمام معاول النقد الذاتي، إلا إذا احتجتم بالأساطير القومية والسياسية كما فعلت الصهيونية في هذا العصر، أو اختلت

النهضة ومثقفيه بسبب متين: قاله ديكارت «r. Descartes (١٥٩٦ - ١٦٥٠) مثلاً، لا حدود لقوته كما هو الحال عند إله «لوكماس W. Ockham» (١٢٨٠ - ١٣٤٩)، وإله «ليبنيز G. W. Leibniz» (١٦٤٦ - ١٧١٦) قد استطاع أن يخلق من كل العوالم الملكة أفضلها كما هو الحال لدى إله «أبيلارد P. Abelard» (١٠٧٩ - ١١٤٢)، أما «سبينوزا» فقد ذهب مثل «ويكليف J. Wycliff» (١٣٢٠ - ١٣٨٤) إلى أن المالم القائم هو وحده الممكن من بين كل العوالم الأخرى المفترضة: وإلى أن كل ما يحدث إنما يحدث بفعل الضرورة الإلهية.

وإذا كان «سبينوزا» قد استجاب لروح العصر بلا تردد، فلصباح أبنا لعصره أكثر من كونه أبنا للتراث اليهودي، فإن فلاسفة اليهود في القرنين للتالين (الثامن عشر والتاسع عشر) سيكونون في الغالب كذلك.

وأول فيلسوف يهودي كبير يصالنا في القرن الثامن عشر، هو بلا ريب «موسى مندلسون M. Mendelssohn» (١٧٢٩ - ١٧٨٦): الذي وعى صحته سلفه «سبينوزا» جيداً، فتأثرت أن مساهمة اليهود في الثقافة العلمانية الحديثة، لا يجب أن تعني التتكر للدين اليهودي^(١٨)، ومع ذلك فقد أقام فلسفته على مبادئ العقل وحدها كما يظهر من تاملاته المتنوعة في علم الجمال ونظرية المعرفة والميتافيزيقا وعلم النفس: ولم يلجأ إلى أية حجج أو شواهد مستمدة من الكتاب المقدس، كما لم يشر - ولو مرة واحدة - إلى يهوديته: بل لقد لجأ في تصالته الدينية إلى الإفادة من افتراضات الفاتكين بالدين الطبيعي، الذين كان الفيلسوف الإنجليزي «ديفيد هوم D. Hume» (١٧١١ - ١٧٧٦) أحد روادهم منذ أن نشر مساوراته عن الدين الطبيعي^(١٩). وقد بدأ كان يهودية «مندلسون» لا تعنيه في شيء باعتباره فيلسوفاً: فهو إذا كان يهودياً مؤمناً، فإن ذلك يدخل في باب الشؤون الشخصية لا غير.

ولم ينح «مندلسون» مع كل هذا الاحتراز من سهام النقد، فقد أخذ عليه معاصروه إخلاصه في الإيمان باليهودية، مما يتعارض بشكل صارخ مع انتمائه لثقافة عصر التنوير، ولم

وراء سحر الرموز الصوفية كما تجسدت في (القابلا Kabba-lah) منذ المصور الوسيط، لاسيما في الزوهار Zohar الذي أصبح أهم النصص القبالية، فهو النص الوحيد الذي صار مقبوساً في الأدب الحاخامى ما بعد التلمودي، وباتت قداسته خلال عدة قرون موازنة لقداسة التوراة والتلمود^(٢٠). أما خارج هذه الأساطير والرموز، فنحن لا نرى في الفكر اليهودي إلا تجاوباً مطرداً وتفاعلاً مستمراً مع المؤثرات الخارجية في شتى البينيات الثقافية، ولم يكن انتشار اليهود وتوزعهم على بينات ثقافية متنوعة، إلا عاملاً إيجابياً ساعد على تجسيد الدور الفكرى لليهود في مسيرة الثقافة العالمية.

وقد كان «سبينوزا B. Spinoza» (١٦٣٢ - ١٦٧٧) هو الفيلسوف اليهودي الأول في العصر الحديث، ففي فلسفته نستطيع أن نلمس بوضوح صدق عصر العقل وأثر التحولات الاجتماعية والسياسية الحادة التي بشرت بميلاد النظام الجمهورى على إثر محاولة شهيرة قام بها الأخوان «دى فيت» و«راحا» ضحيتها سنة ١٦٧٢، كما نستطيع أن نلمس أثر الروح العلمية^(٢١) التي أخذت تسحب البساط شيئاً فشيئاً من تحت أقدام الروح الدينية: مما شجع بعض المفكرين الأحرار على المخس في الاتجاه النقدي إلى آخر المدى، وهذا هو ما فعله «سبينوزا» بجراحة كلفته الجلد وعرضت كذبه للمصادرة، حين راح يبرهن على أن الأسفار الخمسة الأولى من العهد القديم Pentateuch ليست صحيحة، وكذلك غيرها من الأسفار التالية^(٢٢)، وبالحا مفارقة ساخرة دالة، تلك التي جعلت بداية الفكر اليهودى الحديث على يدى هذا الهرطيق الكبير الذى عمق الصورة السلبية لليهودية في الفكر الحديث^(٢٣).

لقد بدا إله الفلاسفة يحل بالتدريج محل الإله التقليدى: وأخذ العقل منزلة الوحي، فسلطان العقل على كل ميايدين الحقيقة لم يعد موضع جدال عند «سبينوزا»، ومع ذلك لا نستطيع أن نسلم بنشأة قطعية فلسفية تامة بين عصر «سبينوزا» - القرن السابع عشر - وعصر النهضة، ذلك أن إله الفلاسفة في هذا القرن، كان لا يزال يمت إلى إله فلاسفة عصر

ينجح «منطسوس» في تجنب المواجهة المحتومة محتجاً بمبدأ التسامح، فكتب دفاعه الشهير عن ولائه المزودج للتوحيد واليهودية في الوقت نفسه، منطلقاً من مبدأ الحرية الدينية.

على أن إيمان «منطسوس» باليهودية لا يتفق مع الإيمان الشائع، فاليهودية عنده ليست ديناً منزلاً، بل هي مجرد شرائع، وفي هذا السياق تبقى الحقائق المطلقة رهينة الجهد العقلي المستقل عن الوحي، وإذا كانت المسيحية تقوم على شيء من هذه الحقائق في شكل عقائد وأراء مذهبية يؤمن بها أتباعها، فإن اليهودية تتحرم من هذا العيب، لأنها تقوم على مجرد الأوامر والوصايا والتعليمات الصادرة باسم إرادة الله، وتمثل هذه الوصايا، خاصة ما كان منها متعلقاً بالشعائر والطقوس، أفعالا رمزية تنبئ الإنسان إلى الحقائق الأزلية الخاصة بمملكة العقل، مما يحول دون وقوع اليهود في عبودية الأفكار الزائفة. وهنا يكمن المعنى الواسع لاصطفاً شعب إسرائيل، الذي اختارته العناية الإلهية ليكون أمة من الكهنة، تركز نفسها لخدمة الله وتلتفت الانتباه دائماً إلى صوته وتلبي نداءه^(٢٠). وفي الوقت الذي قام فيه «منطسوس» باحتزال اليهودية إلى مجموعة من القوانين والشرائع الشعائرية، قام من جهة أخرى بتوسيعها لتصبح ديناً عقلائياً عالمياً، وهو بهذا يمثل المسمى الأساسي في الفكر اليهودي الحديث، الذي يتميز عن الفكر اليهودي الوسيط بأنه لم يعد يلقي بالآ إلى قضية التوفيق بين العقل والنقل، بل جعل وكده تبيان مغزى اليهودية في السياق الإنساني العام الذي يملئه منطق العقل وتفرغه روح الثقافة.

على أن اختزال «منطسوس» لليهودية إلى مجرد شرائع وطقوس رمزية، لم يلق ترحيباً من فلاسفة القرن الثامن عشر، خاصة زعيمهم الذي رسم هذا القرن بميسمه وإيمانويل كانت I. Kant: (١٧٢٤ - ١٨٠٤) صاحب كتاب (الدين في حدود العقل وحده) الذي رأى فيه أن الطقوس والشعائر بجميع أنواعها هي أبعد شيء عن روح الدين الحقيقي، ذلك أن الأخلاق الذاتية هي الدعامة الأساسية التي لا يمكن أن يقوم الدين الحقيقي إلا

عليها. أما الشعائر فلا تعبر إلا عن صلة زائفة بالله، ومن هنا كان رأي «كانت» الملبى في الدين اليهودي، فلم ير فيه إلا مجرد وهم؛ وكان الصورة التي رسمها «سبينوزا» وخلفه «منطسوس»، بقيت ماثلة أمام عيني: أما عن رأي «كانت» في اليهود، فتلخصه كلمته الدالة التي أعلن فيها أنه لا كان اليهود - باعتبارهم الشعب الوحيد المختار - أعداء لكل الشعوب الأخرى، فقد أصبحوا بالتالي هدفاً لعداوة كل الشعوب^(٢١). ولم يكن هذا هو حكم «كانت» وحده فقد شاركه فيه معظم المفكرين واللاهوتيين في عصره، ومنهم «زيلر» J. S. Semler (١٧٢٥ - ٩١) و«ريماروس» H. S. Reimarus (١٦٩٤ - ١٧٦٨) وغيرهما، فهذا الحكم ليس إذن وليد النازية كما يزعم اليهود، وإنه لحكم موضوعي على الرغم من قسوته الظاهرة، وإلا لم يريده بعض المستشرقين من مفكرى اليهود حتى وقتنا الحاضر، مثل الفرنسي «برنار لازار» B. Lazare (١٨٦٥ - ١٩٠٢) الذي رأى - قبل أن يتحصن^(٢٢) أن اليهود أنفسهم هم سبب ما يتعرضون له من عدا، وتطلع إلى حل المسألة اليهودية في إطار نظام المستقبل الذي ستدب في جميع الفئات والقوميات في بوتقة إنسانية واحدة. ولم يكن «كانت» وحده هو صاحب هذا الرأي في اليهودية وفي الدين عامة، فقد فصل «فردريك شيلنج» W. F. Schelling (١٧٧٥ - ١٨٥٤) بين مطلق الفلسفة من جهة وإله الدين من جهة أخرى، لأن هناك فارقاً بين فكرة المطلق والمطلق نفسه^(٢٣)، ويرتبط على ذلك عجز النظر العقلي عن إدراك ماهية الإله؛ وليس مطلوباً من الدين أن يبحث في هذه الماهية، بل عليه فقط أن يقتصر على الأخلاق وحدها^(٢٤). أما «هيجل» G. W. F. Hegel (١٧٧٠ - ١٨٣١) فراهي في قصور اليهودية عن التعبير عن الروح المطلق معروفاً^(٢٥)، إلى آخر هذه الآراء التي أذاعها رواد المثالية الكبار، دون أن يملك مفكرو اليهود إلا أن يتأثروا بمناهجهم ويترسسوا خطاهم.

لقد قدمت مثالية «شيلنج» و«هيجل» مدداً كبيراً للفكر اليهودي الإصلاحى، خاصة في تكديهما دور الحقائق الروحية الفعلية في مسيرة التاريخ، فوجد الإصلاحيون منظومة جاهزة من المفاهيم النظرية يمكن أن تستند إليها عملية الإصلاح. غير

«كانت» ثم انتقلت عدوها إلى الفكر اليهودي التوراتي، فمشروع «كانت» يهدف في النهاية لا إلى تلميس الأخلاق على الدين بما هو عقيدة، ولكن إلى تأسيس الدين على الأخلاق^(٣٨).

ولا شك في أن الصراع بين التزمّتين من جهة، وأنصار التحديث ودعاة التتوير من جهة أخرى، قد ترك أثرا عميقا حتى على عامة اليهود في القرن الماضي، ونستطيع أن نتخيل رجل الشارع اليهودي في حيرته بين هؤلاء وأولئك، بالإضافة إلى الأفكار الصوفية ذات الصبغة الشعبية مثل الحسية Hasid-ism وغيرها، وأمل مفكرا مثل «ناحمان كروشمال» N. Krochmal (١٧٨٥ - ١٨٤٠) قد نظر إلى هذه الحيرة حين ألف كتابه (دليل الحائر في زماننا)، مستلهما عنوان كتاب قديم مشهور للفيلسوف «موسى بن ميمون» هو «دلالة الحائرين»، ولم يخل «كروشمال» على الصياري من حيله بنصائحه وإرشاداته متفقياً أثر سلفه «ابن ميمون»، وخلاصة رأيه في هذا السبيل أن إعادة الشباب اليهودي الحائر إلى حظيرة الإيمان، لا يتيسر لها أن تتم على حساب روح العلم والحداثة، راية محاولة لفرض العقيدة بديلا عن هذه الروح، لن تكون سوى مجرد رد فعل ظلامي من شأنه أن يؤدي إلى تفاقم إحساس الشباب الحائر بالاعترايب. وفي كتابه «برابات الإيمان الطاهر» يضمن «كروشمال» على تأسيس إيمان عقلاني يعتمد على الفهم الفلسفي للتاريخ، مما جعله مدفا لاتقاد التزمّتين من ومن نهج نهجه، مثل «موتيز لازاروس» M. Lazarus (١٨٢٤ - ١٨٩٣) الأستاذ في جامعة برلين، والفيلسوف الأخلاقي اليهودي الذي استعان في فلسفته بمبادئ «كانت» الأخلاقية، لا بوصفها مسملمات أولية، بل باعتبارها أفكارا مساعدة تشرع الطابع الأخلاقي لليهودية.

نلاحظ إذن أن أغلب المفكرين اليهود في القرن التاسع عشر، جنحوا إلى الواصلة بين اليهودية والصاسية الحديثة اعتمادا على المفاهيم العقلية التي انضجتها الفلسفة الألمانية من «كانت» إلى «هيجل» وصبغت بها روح العصر، وتبقى هذه الملاحظة صابقة على كثير من المفكرين اليهود اللاحقين في

أن هذه العملية لم تكن تخلو من مخاطر تهدد ثبات الهوية اليهودية، ومن هنا وجد الفكر اليهودي الإصلاحى نفسه أمام تحد حاسم قسم حركة الإصلاح الديني فيما بعد إلى هامش راديكالي وأغلبية معتدلة.

ومن الإصلاحيين الذين وقع عليهم عبه هذا التحدي، يمكن أن نذكر «سليمان فورمستشتر» S. Formstecher (١٨٠٨ - ١٨٨٩)، و«صموئيل هيرش» S. Hirsch (١٨١٥ - ١٨٨٩)، ولعل عملهما الأساسى في تطويع اليهودية للمثالية الألمانية لا يرقى بهما إلى مستوى الفلسفة الأصلاء، الأمر نفسه يصدق على معاصرهما «إبراهيم جيجر» A. Gieger (١٨١٠ - ١٨٧٤)، الذي ذهب مثلهما إلى أن الرؤية الفلسفية النقدية للتاريخ لا تتعارض مع اليهودية، بل من شأنها أن تطلق القوى الكامنة في التراث اليهودي من عقائله، فتزى في النهاية إلى إحياء هذا التراث وتطويره، ولهذا تبني «جيجر» فكرة «هيجل» التي تعتبر التاريخ في سيرورته، تجليات متعاقبة للحقيقة الإلهية، وهي فكرة لم يكن بوسع الأرثوذكسين اليهود أن يقبلوها، على نحو ما تبعد لدى أحد زعمائهم المؤسسين، وهو «سامسون رافائيل هيرش» S. R. Hirsch (١٨٠٨ - ١٨٨٨) الذي لم يستطع أن يكتف أسفه وهو يرى الد المتصاعد للدرس النقدي للتاريخ^(٣٩)، بحيث يوضع النبي «موسى» من خلال هذا النهج في مقارنة مع «هزود» Hesiod الشاعر اليوناني القديم (القرن الثامن ق. م)، أو الملك «داود» في مقارنة مع الشاعرة اليونانية «سافو» Sappho (أواخر القرن السادس ق. م)، وتلك باعتباره صاحب (الزاسمير) ونستطيع أن نطالع صورا أخرى من هذا الأسف لدى كثير من مفكرى اليهود المحافظين في ذلك العصر، ومنهم الإيطالي «دافيد لوزاتو» D. Luzzatto (١٨٠٠ - ١٨٦٥)، الذي ساهم أن يخضع تاريخ إسرائيل للمنهج النقدي نفسه الذي يعالج به تاريخ مصر القديمة وفارس وأشور وبابل؛ فلا بد للتورة بتراث أتبياء اليهود من أن تدرس في نظره باعتبارها جميعا كلمة الله^(٤٠)، ولا ضرورة للحداثة عنده، ما لم تكن مؤسسة على الإيمان. ومع أن «لوزاتو» آمن بالجوهو الأخلاقي لليهودية، إلا أنه رفض الروح النقدية التي اشاعتها فلسفة

النصف الثاني من ذلك القرن؛ وأبرز هؤلاء جميعاً هو الفيلسوف «هرمان كوهين» (H. Cohen ١٨٤٢ - ١٩١٨)، الذي يمكن اعتباره أول فيلسوف يهودي كبير بعد «سبينوزا» و«ميتلنر».

وكما جرى مع «ميتلنر» من قبل، يتعرض «كوهين» لموقف مماثل، حين اشتبك مع المؤرخ الألماني «هينريش فون تريتشكه» (H. V. Treitschke) في جدل ساخن وجد فيه «كوهين» نفسه في موقف الدفاع أمام الاتهام الذي وجهه «تريتشكه» للمفكرين الألمان من اليهود، بأنهم معادون للقومية الألمانية والمسيحية، وفي دفاع (كوهين) دلالات بالغة الأهمية تؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من سلطان «كانت» على الفكر اليهودي؛ فقد حاول في هذا الدفاع أن يثبت انتقاء اليهود إلى الأمة الألمانية، لا على الرغم من كونهم يهوداً، وإنما لأنهم يهود! واحتج لهذا الانتماء بأن الألمان هم أمة «كانت»، فكيف لا ينتسب اليهود إليهم؟ ومضى يؤكد أن الشرائع اليهودية بعد أن طهرها الأنبياء تتفق مع مذهب «كانت» ومبادئه الأخلاقية، وجعل يفسر الشرائع اليهودية وتعاليم أنبياء اليهود على ضوء المذهب الكانتي، فاثار حفيظة المثقفين اليهود وأوغرهم عليه، حتى لقد اتهمه بعضهم بمحاولة التوفيق بين «كانت» و«كارل ماركس»^(٣٠).

تنهض فلسفة «كوهين» على الدعوة إلى تأسيس الأخلاق العقلانية انطلاقاً من مفاهيم عالمية، وهو في هذا لا يأتى بجديد بالنسبة إلى من سبقوه، وربما كان مناط الجدة في فلسفته هو مفهوم (التعالق) (Correlation) أو العلاقة المتبادلة بين الله والإنسان، ويشير هذا المفهوم إلى القداسة المشتركة بين الله والإنسان، ولابد للإنسان لكي يشارك في هذه القداسة من أن يعي نعم الله ويشعر بمجيبته ويضمن لي عنايته، ثم يعيد تكريس نفسه ليحاكي في أفعاله هذه الصفات الإلهية السامية^(٣١)، إلى آخر هذه الأفكار التي عبر عنها في كتابه المهم (ديانة العقل بمعدل عن المصادر اليهودية). وقد تركت هذه الأفكار - خاصة فكرة التعالق - أثراً ملحوظاً على مفكر يهودي

كبير من مفكرى القرن العشرين، هو «مارتن بوير» (M. Buber ١٨٧٨ - ١٩٦٥).

استلهم «بوير» من «كوهين» فكرة (التعالق) واستوقفته عنده فكرة الحوار بين الفرد والإله الشخصي الحي، ولكنه لم يكن كانتياً جديداً مثله؛ ولذا أطرح كل التراث المثالي الذي انتهى به «كوهين» إلى تأسيس ديانة العقل؛ وراح يفتش في التراث الصوفي اليهودي والمسيحي عما يروى عطشه الروحي، فوجد شيئاً من ذلك عند متصوفين مسيحيين كبيرين توقف عندهما في بحثه الأكاديمية؛ الأول هو «نيقولا دي كرسا» (N. D. Cusa ١٢٦٠ - ١٤٣٧) صاحب كتاب (مسلم الإيمان) الذي نادى فيه بوحدة الأديان^(٣٢) خاصة للمسيحية واليهودية والإسلام، وحاول أن يرسى دعائم الإيمان على أساس إنساني يتجاوز كل الخلافات الطائفية والمذهبية، أما الثاني فهو يعقوب بوهمه (J. Bohme ١٥٧٥ - ١٦٢٤) الذي لايزال تراثه حياً إلى اليوم في الثقافة المعاصرة بلساويه الرمزي الشعري؛ ويعدونه إلى التجدد التام من العلاقات الدنيوية في سبيل تحقيق تجربة الاتحاد بالله. ويمكن أن نضيف إليهما الصوفي المسيحي القديم المتهم بالهرطقة «السيد إيكهت» (Meister Eckhart ١٢٢٧ - ١٣٠٧) خاصة في لمحاته لطيف العبادة الشكلية، واعتباره أن ما ورد في الكتاب المقدس عن المسيح، يصدق بتمامه على كل مؤمن خير. وليس معنى هذا أن «بوير» يخلط بين التراث المسيحي واليهودي؛ فهناك فارق أساسي بينهما عنده، حيث تقوم اليهودية على الإيمان والثقة والصرار بين الشعب الإسرائيلي والله، أما المسيحية كما جددتها رسائل القديس «بولس» فتقوم على التصديق المشابه للتصديق المنطقي، ولذا فقد وقف «بوير» في مواجهة كل من البروتستانت والكاثوليك^(٣٣). وقد تأثر «بوير» بكل من في «سورين» كيركجور (S. Kierkegaard ١٨١٣ - ١٨٥٥) و«فريدريك نيتشه» (F. Nietzsche ١٨٤٤ - ١٩٠٠) في تفويرهما الغنيب من المطلق الهيجلي إلى التجربة الحية والخبرة المباشرة، وقد كان تفوير «بوير» من المفاهيم الملطقة سمة بارزة في شخصيته الفلسفية، فهو مثلاً في نظرته إلى مفهوم المقدس The Holy، لم يعتمد على

(١٩٤٨) أن البرزوخ التاريخي للإلحاد الطبيعي من المطلق الهيجلي، إنما تم بفعل قصاص العناية الإلهية من تصريف المفهوم اليهودي / المسيحي عن الله^(٣٧). ولعل كتابه الصغير المكثف (أفول الإله) أن يكون ثمرة هذه المواجهة مع التيارات الإلحادية، وفيه يبين «ديور» كيف أنه إذا كان أقول الشمس ليس واقعة تضيء الشمس في ذاتها، وإنما تضيء العلاقة بين الشمس وعيوننا، فكذلك (أقول الله)، ليس له أن يعنى إلا أن علاقتنا بالله قد أصابها العطب بسبب غرورنا وإحساسنا الزائد المريض بظننا، فانطلقت دوننا أبواب السماء^(٣٨).

والصل الذي يطرحه «ديور» من أجل إصلاح هذه العلاقة وإعادة بناها إلى سياقها الصحي يتمثل في مفهومه الجديد للتجربة الدينية على أنها علاقة حوار حية حيوية متجددة، بين الفرد والله أو بلفظ «ديور» الأنا والأنت، كما أوضح ذلك في كتابه الأساسي (انا وأنت الله) الذي سجل به اسمه في مكان بارز على خريطة فلسفة الدين المعاصرة، والفكرة الأساسية في هذا الكتاب تقوم على التفرقة بين علاقة الأنا/ هو I-it من جهة، وعلاقة الأنا/ أنت I-thou من جهة أخرى؛ وتتسم العلاقة الأولى بسمة سلبية في نظر «ديور»، من حيث هي علاقة استحواذ واستغلال، وإذا لا نستطيع أن نعتبرها علاقة حوار، إنها فقط علاقة ذات اتجاه واحد، من الذات إلى الموضوع، أو من (الأنا) إلى (الشيء)، والأمور على العكس من ذلك في النمط الثاني (علاقة الأنا/ أنت)، التي هي في أساسها علاقة مزدوجة الاتجاه، وهذا هو سر طبيعتها الحوارية الحية، وسر ما تصير عليه من تبادل ومشاركة، إنها علاقة أخذ وعطاء^(٣٩)، علاقة حضوريتها فيها الله (الأنت السر مدعى The Eternal Thou) إلى الإنسان الفرد من خلال خبرات الحياة وتجاربها المتنوعة مهما بدت تافهة أو محدودة، وهذه الخطوة من جانب الله في اتجاه الكائن الإنساني تتطلب خطوة أخرى مماثلة من قبل الطرف الآخر، فإذا خطاها الفرد، تحققت الاستجابة الحوارية وتلك حضور (الأنا) الإنسانية في مقابل (الأنت الإلهية). ولا يعمد «ديور» إلى تأطير هذه الاستجابة في صياغة محددة أو تعبير ثابت، فهو حريص على أن يحرر علاقة

تجسيده بمحصره في (الفيني Nomen) كما فعل اللاهوتي البروتستانتي «دورلوف أوتو R. Otto» (١٨٦٩ - ١٩٣٧)^(٤٠)، بل جعله مفهوما متحركا تتغير دلالاته وفق المواقف والغرائز من نص إلى نص ومن سياق إلى آخر^(٤١). أما التراث الصوفي اليهودي المتمثل في (القبالا) ووصفة خاصة في (الحصيدة)، فقد وجد فيه ما كان لا يزال باحثا عنه، فانكب على تراث (الحصيدة) ليخرج عنها دراستين مهمتين تعدان من المراجع الأساسية في هذا الموضوع، ونظر في التراث الفلسفي اليهودي نظرة الخبير العارفة والمحب المتعاطف، فلم يتوقف عند «كوهين» وحده، وإنما توقف أيضا عند مفكرين آخرين، منهم «سليمان لوفيج شتاينهايم S. L. Steinheim» (١٧٨٩ - ١٨٦٦) الذي يعتبر اللاهوتي اليهودي الأول في العصر الحديث عند «جوشيم شويس H. J. Shoeps»، وصاحب السفر الضخم ذي المجلدات الأربعة (الوحي طبقا لمذهب الكتيبة اليهودي) الذي حاول فيه أن يحدد «كيتين» من وصاية العقل^(٤٢) للتي فرضها عليه الكاثوليك واليهوديون من فلاسفة اليهود؛ مما لا بد أن يكون قد أشج صدر «ديور»، لأن الفلسفة ليست مجرد أفكار مبتكرة بل هي أيضا لغة جديدة وصياغة متفردة؛ لا بد من أن يتميز بها الفيلسوف الحقيقي كما يقول «بول تيليش P. Tillich» (١٨٨٦ - ١٩٦٥)، فقد سعى «ديور» إلى تكوين معجمه الفلسفي الخاص، مستمينا في ذلك بما وصل إليه صديقه الذي اشترك معه في ترجمة التوراة إلى الألمانية، وهو الفيلسوف اليهودي «فرانز روزينزفايغ F. Rosenzweig» (١٨٨٦ - ١٩٢٩) صاحب كتاب (نجمه الخلاص) الذي حاول فيه أن يجعل الحب هو محور العلاقة بين الفرد (الأنا المؤقت الزائل) وبين الله أو (الأنت) وهذه لغة سوف يستلهمها «ديور» ويطورها.

أما النزعات الإلحادية التي صادفت «ديور» في رحلته الفلسفية، فقد استوقفتها أيضا، ولكن لكي يتصير للإيمان عن طريق دروسها وفهم الأسس الفكرية التي قامت عليها والظروف التي أدت إلى انتشارها، ولم يكن «ديور» موفقا على طول الخط في فهم هذه الظروف، خاصة حين يجده يردد مع الفيلسوف المسيحي الوجودي «نيقولا بيردياييف N. Berdyaev» (١٨٧٤ -

الإنسان بالله من أية قيود كهنوتية أو شعائرية، إيمانه بأنهنا علاقة شخصية لا تكتمل فرائتها إلا بالعفوية، ومن هنا نعب «بورير» إلى أن الصلاة الحقيقية لله تتحقق فقط من خلال هذه الاستجابة العفوية للالت السرمدي الذي يلتفت للفرد من خلال مواقف الحياة اليومية، وعلى الرغم من أنه لم يرفض الصلاة والطقوس على اعتبار أنها من الممكن أن تجسد العلاقة العفوية، ومن ثم الصائفة، مع الله، فإنه لم يعتبرها صيغة مثالية للحياة الدينية^(١٠). فهو بما انتهى إليه من روحانية صوفية تتوسل بالحدس العلمي Scientific Intuition^(١١) وتعتمد على الخبرة الوجدية، لم يتمسك بالعقيدة في حرفيتها، بل لقد اعترف مرة أنه يفضل عليها مصطلح (المثل الأعلى)^(١٢). وإنه لصحيح أن «بورير» استبدل الإنسانية العبرية بالقومية اليهودية^(١٣)، ونهب في صهيونيته الروحية إلى اتباع أسلوب الحوار ونبد العنف، وتبنى فكرة الدولة مزيجية القومية التي تضم العرب واليهود معاً، مما جلب عليه عداة الصهيانية

المتطرفين، إلى آخر هذه الأفكار التي نادى بها كثيرون من رواد الصهيونية الروحية ومؤيديها، مثل «أحد هاعام Ahad Ha-am (١٨٥٦ - ١٩٢٧) ويهودا لين ماجنس J. L. Magnes (١٨٧٧ - ١٩٤٨)، كل هذا صحيح؛ لكن «بورير» يبقى مع ذلك مقيداً بالروح العامة لليهودية في إيمانها بالوحى والخلق والخلص، ولا يحرره فهم الوجودي للإيمان اليهودي إلا قليلاً، وفي هذه النقطة بالذات، يبدو الفرق شاسعاً بينه وبين الفيلسوف اليهودية العظيمة دينا أرنست Arendt H. (١٩٠٦ - ١٩٧٥) التي - مع ارتباطها بصهيون - أبت أن تنضم إلى الصهيونية، مفضلة أن تبقى حرة طليقة، أو حسب تعبيرها: مفيدة Pariah حتى بين المنبوذين^(١٤)، وقد كانت تستحق وقفة خاصة هي والفيلسوف الأسترالي اليهودي المعروف «دمعويل الكسندر S. Alexander (١٨٥٩ - ١٩٢٨)؛ ولكن المقام الذي ضاق عن هذه الوقفة الآن، قد يسمح بها في مناسبة أخرى.

الهوامش :

- (١) V. Ferm, the Encyc. of Philosophy, art. (Midrash)
- (٢) G. Santayana, Reason in Religion, Dover Publication pp. 81-2.
- (٣) S. Agnes, The Mystery of Religion, Dover Pub. 1902, p. 25.
- (٤) نجيب بلدي، تمهيد لتاريخ مدرسة الإنستورية وفلسفتها، دار المعارف، ١٩٦٢، ص ٨٨ - ٩٠.
- (٥) أميرة حلمي مطر، الفلسفة عند اليونان، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٧، ص ١٨-٢٠.
- (٦) M. Green, Religious Reason, Oxford University Press 1978, P. 158.
- (٧) انظر: السؤال بل يحيى العربى، إضعام اليهود، تحقيق محمد عبدالله الشرفاوى، دار الهداية، القاهرة ١٩٨٦.
- (٨) فاقد باكان، فرويد والتراث الصوفي، ترجمة طلال عترسي، المؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٨٨، ص ٨٨.
- (٩) نفسه، ص ٩٥.
- (١٠) أنيس صايغ (مشراف على التحرير)، الفكرة الصهيونية، للتصوص الأساسية، ترجمة لطفي العابد وموسى عنز، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت ١٩٧٠، ص ٤٢.
- (١١) هنري برجسون، منهاج الأخلاق والدين، ترجمة سامي الدروبي وعبدالله عبدالدايم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص ٢٥.
- (١٢) وقد قام «مارتن بورير» بالرد على كل من «برجسون» و«فوليه»، انظر M. Buber, The Silent Question, in: W. Herberg, ed., the writings of M. Buber, New American Library 1956, pp. 306-14.
- (١٣) M. Eliade, (ed.), the Encyc. of Religion, Macmillan Publishing Company, N. Y. 1975, Vol. 8, art. (Jewish Thought and Philosophy).
- (١٤) فؤاد زكريا، سبينوزا، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٢، ص ٨٢ وما بعدها.
- (١٥) سبينوزا، رسالة في اللاهوت والسياسة، ترجمة حسن حنفي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، الفصل الثامن ص ٦١٥ وما بعدها.

- (١١) M. Eliade, op. cit.
- (١٧) A. Kenny, the God of the Philosophers, Clarendon Press 1978, P. 9.
- (١٨) Eliade, op. cit.
- (١٩) أنظر: ديفيد هيريم، محاورات في الدين الطبيعي، ترجمة محمد فليح الشنيتلي، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة ١٩٥٦.
- (٢٠) M. Eliade, op-cit.
- (٢١) وهذا الرأي رده أيضا درينهارد Reinhard، في قوله بأن العالم أصبح يمتنق اليه، لانهم نادوا على اعتناق الآخرين (الأفكار) بأسمائهم انهم وخدمهم شعب الله المختار. انظر: عبدالرحمن بدوي، فلسفة الدين والتربية عند كانت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص ٧٢ وما بعدها.
- (٢٢) أنيس صايغ (مشرف على التحرير)، الفكرة الصهيونية، النصوص الأساسية، ترجمة لطفي العابد وموسى هنز، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت ١٩٧٠، ص ٢٤٢.
- (٢٣) عبدالرحمن بدوي، المثالية الألمانية (شلتجر)، دار للنهضة العربية، ١٩٦٥، ص ٢٣٧.
- (٢٤) المرجع نفسه، ص ٢٤٥.
- (٢٥) F. Hegel, Lectures on the on the philosophy of Religion, ed. by P. C. Hodgson, University of California Press 1985, P. 243.
- (٢٦) M. Eliade, op-cit.
- (٢٧) Ibid.
- (٢٨) إميل بواري، فلسفة كانت، ترجمة عثمان أمين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص ٣٨٠.
- (٢٩) M. Eliade, op. cit.
- (٣٠) عبدالرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤، (ج٢)، مادة (هرمن كوهن).
- (٣١) M. Eliade, op. cit.
- (٣٢) مرسيا إلهاد، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ج٢، ترجمة عبدالهادي عباس، دار دمشق، سورية ١٩٨٧، ص ٣٢٩.
- (٣٣) عبدالرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، (ج١)، مادة (مارتن بوهر).
- (٣٤) حسن طلي، دلالة الزمن ووظيفته في الفكرتين الدينية والجمالية، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الفلسفة، كلية الآداب بجامعة القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٢١.
- (٣٥) M. Buber, The Prophetic Faith, Coollier Books, N. Y 1949, P 128.
- (٣٦) M. Eliade, op. cit.
- (٣٧) جيمس كولينز، الله في الفلسفة الحديثة، ترجمة فؤاد كامل، مكتبة غريب، ١٩٧٦، ص ٥٣٩.
- (٣٨) F. Torrance, God and Rationality, Oxford University Press, 1971, P. 29.
- (٣٩) D. Stewart, Exploring the Philosophy of Religion, Prentice-Hall, Inc., 1980, P. 36.
- (٤٠) M. Eliade, op. cit.
- (٤١) M. Buber, Prophetic Faith, P. 2.
- (٤٢) مارتن بوهر، تجربة لم تفشل، مقال بمجلة (أورينجل) - عدد يونية ١٩٨١، أورشليم، ص ١٧.
- (٤٣) مارتن بوهر، (الإنسانية العبرية)، ضمن كتاب (الفكرة الصهيونية)، ص ٣٣ وما بعدها.
- (٤٤) E. Young-Bruhl, From the Pariah's Point of view, in Hanna Arendt, ed. by: M. A. Hill, St. Martin's Press, N. Y. 1979. pp. 3- (11)



علماء الدين عبد المحسن شاهين *



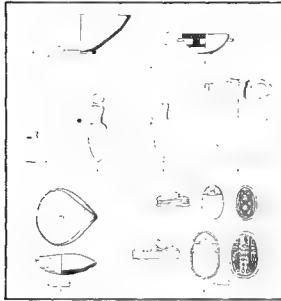
تقع شبه جزيرة سيناء بين ذراعى البحر الأحمر: خليج السويس غرباً وخليج العقبة شرقاً وتطل في الشمال على إقليم سهلى تنتشر فيه الكثبان الرملية مطل على البحر المتوسط وقد عُرف لسيناء عديد من الأسماء في المصادر المصرية القديمة لعل من أشهرها «چومفكات» (جبل الفيروز) و«ختيومفكات» (مدرجات الفيروز)، كما رُجِح اشتقاق اسمها الحالي من «سين» إله القمر لدى الساميين القدماء.

وتمثلت أهمية شبه جزيرة سيناء في كونها همزة الوصل ومنطقة العبور الأرضي بين قارتى آسيا وأفريقيا؛ هاجر عبرها الإنسان وانتقلت خلالها المؤثرات الحضارية لعدد من المراكز بوادى النيل، ونهرى دجلة والفرات والساحل السوري، ويؤن على صخور مناجمها في منطقتى سراييط الخادم ووادى المغارة العديد من النقوش التى تعكس نشاط ملوك مصر الأوانل بدءاً من الأسرة الثالثة الفرعونية (٢٦٨٦ - ٢٦١٣ ق.م.) بحثاً عن حجر الفيروز (المفكات) ومعدن النحاس (ببا). كما حفظت النقوش بها أول محاولة للأبجدية طورها الفينيقيون، ونقلت عنها فيما بعد الحروف للأبجدية اللاتينية، التى هي أصل اللغات الأوروبية الحالية. كما تمثلت أهمية سيناء في ارتباطها الدينى بأحداث العهد القديم: (الخروج اليهودى من مصر بقيادة موسى عليه السلام)، والعهد الجديد (هجرة العائلة المقدسة من فلسطين إلى مصر)، ويظهر الإسلام من بعد، وفتح العرب لمصر عام ٦٤١م عبرها. ارتبطت سيناء عسكرياً بأحداث مصر التاريخية وجهود ملوكها إماً درأ لخطر قادم عبرها إلى وادى النيل وخاصة هجمة قبائل الهكسوس في فترة الانتقال الثانى (١٧٨٦ - ١٥٧٦ ق.م.)

السج الأثرى والحفائر في سيناء، خلال القرن العشرين

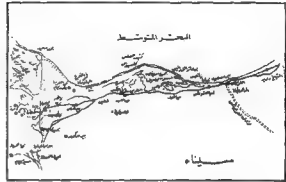
الهدف والمضمون

• كلية الآثار - جامعة القاهرة



نماذج للفخار المصري المكتشف من حفائر جامعة حسن بن جوريون إضافة إلى بعض الجرارين للصربية

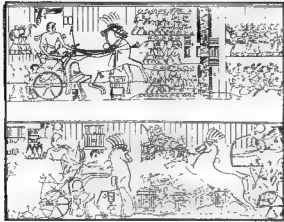
هذه المناطق في الأصل كانت مراكز حربية قد عرّضها للكثير من أعمال التدمير والتخريب من جهة أخرى. إضافة إلى ذلك فإن بعض ما تخلف عن تلك المواقع الأثرية من أحجار قد أعيد استخدامه فيما يبدو من بدو المنطقة في أغراض شتى. أما عن المواقع في جنوب سيناء الفرعونية منها أو المسيحية فكان حظها أوفر نسبياً، وإن لم تسلم تماماً من أعمال التدمير نتيجة للاستغلال الاقتصادي الجشع بحثاً عن الفيروز في مطلع القرن الحالي من بعض الشركات الأوروبية واستخدامها السري للديناميت في أعمال التفجير، وما نتج عنه من تدمير للنقوش المصرية القديمة بالمكان وخاصة في وادي المغارة.



خريطة (٥) طريق حورس الحربية في سيناء

والتي ربطت بعض الآراء خطأ بينهم وبين اليهود، وهجرة الصليبيين في العصور الوسطى، وأحداث الفزق الأوروبي الحديث من جهة.. أو مطاردة لأعداء مصر خارج حدودها. وقد سلكت جبينشها الطريق الساحلي الشهير في شمال سيناء المعروف في النصوص المصرية باسم «طرق حورس»، وأشارت إليه مناظر حملة الملك «سيتي الأول» من الأسرة التاسعة عشرة المصرية ضمن أحداث حملته العسكرية ضد فلسطين.. وقد شُيد على هذا الطريق على مسافات متباعدة ما بين القنطرة شرق (حسين ثارو)، والعريش العديد من القلاع العسكرية (بلغت إحدى عشرة قلعة) وحفرت أبار عديدة بحثاً عن المياه بلغت تسع أبار، أو ربما أكثر صحة «مخزانات مياه». وحفظت لنا جدران الصالة الضخمة للأعمدة بمعبد الكرنك الشهير في مدينة الأقصر الحالية أهم مواقع هذا الطريق الحربي الشهير.

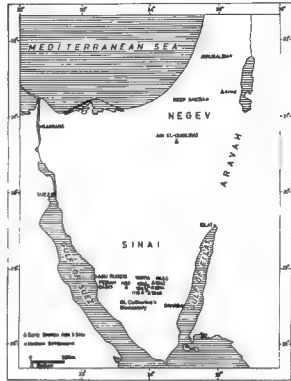
ولقد تعرضت معظم مناطق الآثار في المنطقة الساحلية الشمالية من شبه جزيرة سيناء لزحف غرود الرمال بعد العصر الروماني من جهة، كما أن كون معظم



الطائر الاسرائيلية في جنوب سيناء من مواقع تفرخ بالآف الثالث ق.م وتشابه ما عثر عليه مع بعض مواقع صحراء النقب الفلسطينية

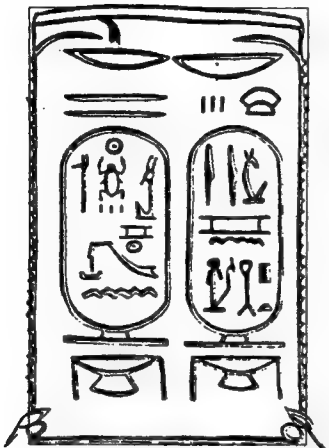
كشفت عن اثار معظمها رومانية بيزنطية وعربية (كتابات كوفية) الطابع. كما حفر كليدا أيضاً في موقع «قصر غيطه على مقربة من قطية (شهر مايو ١٩١١). وكان معظم الاثار المكتشفة من القرن الاول الميلادي؛ وكشفت الحفريات كذلك عن استيطان بعض القبائل النبطية (العربية) بالمكان وتشبيدهم لعبد لهم هناك عكست عمارته تأثرها بالفن المصري. كما حفر «كليدا» في موقع ميناء «جرها» البيزنطي وبقياءه في المحمية الحالية (عام ١٩١٠) وفي منطقة الفلوسيات (عام ١٩١٤). كما عثر في موقع الشيخ زويد على فسيفساء بأحد المباني القديمة.

كما قام عالم الآثار البريطاني الجنسية لفلندرز بترى (W. F. Petrie) بأعمال المسح الأثري في شبه جزيرة سيناء في أوائل القرن الحالي ووصفه خاصة في مناطق التعدين: مغارة ومسابيط الخادم كما قام بترى بالاشتراك مع إليس (Ellis) ببعض الحفريات في منطقة «تل أبو سليمة» قرب موقع الشيخ زويد الحالي ولادة



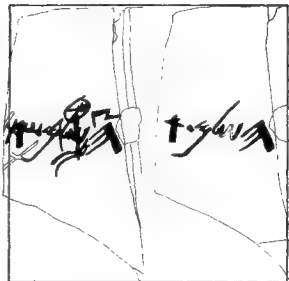
بداية طريق حورس العسكرية
بداية أول قلعة على الطريق العسكرية

ولقد شهدت شبه جزيرة سيناء القليل من أعمال المسح الأثري وبعض أعمال الحفر الأثري بها خلال أوائل القرن الحالي ولادة تبلغ العشرين عاماً (١٩٠٤ - ١٩٢٤) على يد العالم الأثري «كليدا» (J. Clédat) ويتمويل من شركة قناة السويس بغرض كتابة تاريخ المنطقة. وقد نقلت بعض ما عثر عليه من تلك الحفريات إلى متحف الإسمايلية. ومن الملاحظ أن ما كشف عنه من تاريخ المنطقة لم يتعد العصر الروماني البيزنطي فيما عدا أحد المواقع أرخ من عصر ما قبل الأسرات. ومن تلك المواقع التي حفر بها «كليدا» موقع «تل الكنيسة» الذي



إعادة ترسيم خرطوش شيلتاني

ویمشاركة من العالم الاثرى الشهير «أولجريت» قد أدلت ببلوها في موضوع تلك النقوش السينائية وما يرتبط بها من تشابه مع الأبجديات السامية المعاصرة آنذاك. كما كشفت تلك البعثة عام ١٩٤٨ عن موقع ميناء التعمدين المصرى القديم (فى سهل المرخا) فى جنوب شبه جزيرة سيناء، والذي كان مستخدما آنذاك فى حركة النقل الملاحى عبر البحر الأحمر إلى وادى النيل.



النقوش العبرية على فخار كوتيتلا المجريد

قصيرة بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى (١٩٣٥ - ١٩٣٦).

كما قامت البعثة المشتركة من جامعة هارفارد وجامعة واشنطن الكاثوليكية باكتشاف العديد من النقوش فى منطقة وادى «روض العير» تعود فى معظمها إلى عصر الدولة الوسطى (٢١٣٣ - ١٧٨٦ ق.م).

كما كان لبعثة جامعة هارفارد الأولى (عام ١٩٢٧) والثانية عام (١٩٣٠) والأخيرة (عام ١٩٣٥) إلى سيناء فضل العثور على بعض النقوش التى اصطلح على تسميتها بالنقوش السينائية.

كما قامت بعثة فنلندية عام ١٩٢٩ بأعمال تنقيب لبعض النقوش الخاصة بموقع سراييط الضام. ومن المعروف أيضاً أن البعثة الأفريقية لجامعة كاليفورنيا

الحفريات الإسرائيلية

كما تركز الاهتمام الإسرائيلي بأعمال المسح والحفر الأثرى في شبه جزيرة سيناء خلال فترة احتلالها بعد حرب الخامس من يونيو ١٩٦٧ في مواقع بعينها لعل من أهمها موقع قadesh برانيا (عين القديرات) وما يرتبط به تاريخ الموقع من أحداث الخروج اليهودي من مصر بقيادة موسى عليه السلام. وقد أشرف على الحفر بالمكان رونلف كوهين Rudolph Cohen. ومن أهم ما أبانت عنه تلك الحفائر بالموقع ثلاثة حصون (قلاع) يعود أقدمها إلى عهد سليمان عليه السلام. أما الموقع الثاني الذي نال حظاً من الاهتمام اللامعني به فهو موقع «كونتيليا المجرية» حوالي ٢٠ كم إلى الداخل قليلاً من الساحل الشمالي لشبه جزيرة سيناء. وقام بالحفر هناك ميشيل Zélev Méshel في الفترة ١٩٧٥ - ١٩٧٦ وعشر هناك على مركز عبادة بني مكرس لعبادة «يهوه» من القرن الثامن قبل الميلاد، وكذلك على نقوش مدونة بالعبرية والفينيقية، ويشير أحد النصوص المدونة بالعبرية إلى ابتهاج كاتبها إلى «يهوه» من أجل البركة والحماية. وقد عرضت إحدى تلك النقوش «على قطعة فخارية» في متحف إسرائيل لتعكس مراحل تطور اللغة العبرية القديمة.. ومن الجدير بالملاحظة أن تلك النقوش العبرية على تلك اللقى الفخارية أثارت الجدل حين مناقشة عوبة المجموعة الأثرية المكتشفة من حفائر إسرائيل بالمكان إلى أرض مصر، وطالب علماء الآثار الإسرائيليون بأن تظل تلك القطع للعرض في إسرائيل «على سبيل الإعارة».. وقد وجه هذا الطلب بالرفض التام من المسؤولين المصريين.

كما كشفت أعمال الحفر والفحص الأثرى بإشراف «بيت أريه» (I. Beit - Arie) ما بين أعوام ١٩٧١ - ١٩٧٩ من معهد الآثار بجامعة تل أبيب في بعض المواقع بجنوب شبه جزيرة سيناء عن العديد من المحطات والمراكز الحضارية المؤرخة من العصر البرونزي المبكر في دوره الثاني (Early Bronze Period 11) من آلاف الثالث ق.م. والتي تتشابه حضارياً مع بعض المواقع في منطقة صحراء النقب في جنوب فلسطين وخاصة موقع اراد (Arad). وأهم تلك المواقع المصرية في جنوب شبه جزيرة سيناء هي: النبي صالح، الشيخ محسن، مدخل وادي أم طمر، الشيخ عوض وروحة فيران. وكان من بين أهم المكتشفات الأثرية بالمكان أنماط مختلفة من الفخار والشظايا الطرانية وروس الفخوس النحاسية، وأنماط للسكنى خاصة نمط «الحجرة الواسعة» الحجم.

وكان من بين العلماء الإسرائيليين الذين شاركوا في الحفائر في شبه جزيرة سيناء اليغازز أوري Eliezer Oren من جامعة بن جوريون ما بين أعوام ١٩٧٢ - ١٩٨٢ وكشف خلال مسحه الأثرى ١٢٠٠ موقع أثري ما بين قطاع غزة ومجرى قناة السويس الحالي. كما قاد أعمال الحفر في أربعين موقعاً تتراوح في الضخامة وصغر الحجم. وتركزت أعمال المسح الأثرى وأعمال الحفائر من جامعة بن جوريون على طول الساحل الشمالي لسيناء، وتعكس الآثار المتخلفة بموقعي «بير العبد» ومنطقة «حروبو» (Harubo) نمط التجمعات المصرية في شبه جزيرة سيناء، وأهم النشاطات المصرية العسكرية الإدارية والصناعية بالمكان خلال عصر الدولة الحديثة (١٥٦٧ - ١٠٨٥ ق.م.). وقد عُثر في موقع «بير العبد» على فخار مصري الطابع من الدولة الحديثة،

(Workshop) في شبه جزيرة سيناء ذاتها لسمد حاجة المصريين بالمواقع هناك، وتوزع من الدولة الحديثة. ويدون شك فإن تلك الاكتشافات الأثرية في شمال شبه جزيرة سيناء من الأهمية بكان في شبه إعادة هيكلة النظام المصري الإداري والعسكري على سيناء، لإعادة السيادة المصرية على المكان آنذاك.

كما شاركت العديد من المجموعات الأثرية الإسرائيلية بالعمل في شبه جزيرة سيناء، وقاموا قبل إكمال إتمام عملية الانسحاب الإسرائيلي من المكان عام ١٩٨٢ بأعمال القياس والتصوير لكثير من المواقع عثر خلالها على العديد من اللقى الفخارية التي جلبت إلى إسرائيل بغرض البحث والدراسة والتسجيل الأثري، وهي تلك القطع التي طالبت مصر ١٩٩١ بضرورة عودتها إلى وادي النيل، وتم ذلك بالفعل مع عودة آخر المجموعات الأثرية في ديسمبر ١٩٩٤.

ومن الغريب أنه برغم قناعة الإسرائيليين بأن ما في حوزتهم ليس بذى أهمية كبيرة حال مقارنته بالآثار المكتشفة من وادي النيل؛ اللهم فيما عدا بعض القطع الأثرية من المشغولات الذهبية، وأن ما عثر عليه من سيناء ليس سوى «junk» عديمة القيمة المادية، وفقاً لتعبير أحد الأثريين الإسرائيليين، فإنهم لم يمانعوا على الإطلاق في أحقية مصر في مطالبتها بعودة تلك الآثار - بالرغم من عدم النص صراحة على ذلك في بنود السلام المصرية - الإسرائيلية (معامدة كاسب ديفيد) وأن ظروا على إثارة كلمة «ولكن...» كما أوضح أحد أبرز هؤلاء العلماء المتخصصين في الآثار آنذاك (عام ١٩٩١) مطالباً بأتاحة فرصة أطول للإسرائيليين لدراسة تلك

وبعض أنماط للفخار الأجنبي «الإيجي» والقبرصي، الطابع، وكذلك على بقايا معمارية للمخازن بالمكان. كما عثر بالمكان أيضاً على جدارين مصرية وأختام من الأسرة الثامنة عشرة المصرية وعلى إحدى طبقات ختم باسم الملك المصري سميلى الأول أحد ملوك الأسرة التاسعة عشرة على مقبس إحدى الأواني الفخارية كما تركزت أعمال حفائر جامعة بن جوريون ما بين ١٩٧٩ - ١٩٨٢ على موقع «حروية» حوالي ١٢ كيلومتراً إلى الشرق من العريش، وخاصة في منطقة الحصن بالمكان والمركز الإداري به، بما يمثله ذلك الموقع باعتباره نموذجاً للعمارة المصرية القديمة بصفة عامة، وللإنشاءات العسكرية المصرية على «طرق حورس» على طول الساحل الشمالي لشبه جزيرة سيناء. بصفة خاصة. وقد عثر بالمكان على فخار مصري الطابع، وخاصة ما يعرف باسم «قدح البيرة» (beer bottle)، كما عثر على إحدى اللقى الفخارية؛ وهي خرطوش باسم الملك «سميلى الأول»، وفي موقع قريب من حصن حروية عثر على نقش بجالة سيناء من الحفظ أعيد ترميمه باسم سميلى الثاني، خليفة «مونتياباح» من الأسرة التاسعة عشرة المصرية. ويتشابه بصفة عامة فخار «حروية» المكتشف مع أنماط فخار عصر الرعامسة في مواقع دير المدينة وتل اليهودية في صعيد مصر وطلاتها من جهة، ومع فخار مناطق غرب صحراء النقب وقطاع غزة خاصة «تل الفرعة ودير البلاح» من جهة أخرى. كما كان من بين أهم ما كشفت عنه أعمال حفائر جامعة بن جوريون آنذاك مجموعة جيدة من الجدارين مشابهة في أنماطها وصناعتها لجدارين عصر الرعامسة، كما عثر بالقرب من حروية على «قمينة» لصنع الفخار المصري (Potter's)

شامانيات القرن الحالي عن موقع في وادي فيران لمجتمع أقام واستمر في الإقامة في الموقع نفسه لمدة ٣٥ ألف سنة، وأن ما تم العثور عليه من بقايا حيوانات وأدوات بالمنطقة يلقي الضوء على المناخ السائد بالمكان في ذلك الوقت، وأنه نتيجة للأمطار الغزيرة في ذلك الوقت تكونت بحيرات شكلت فيما بينها على امتداد الوادي طبيعة جغرافية تشبه بحيرات سويسرا وشمال إيطاليا حالياً مما ساعد على إعاشة الإنسان المصري القديم حتى في فترة الجفاف، التي أثرت على شكل الوادي ومعيشة الإنسان.

كما قامت هيئة الآثار المصرية عام ١٩٨٥ بالكشف عن آثار قلعة من العصر الروماني بمنطقة بيلوزيوم (حوالي ٢٨ كم شرق بور سعيد)، وعلى آثار حمام من العصر نفسه ملحق به طريقة مبتكرة للصرف الصحي تشبه «عملية الصرف المغطى». كما كشفت البعثة الأثرية المصرية نفسها في منطقة «تل الطينة» إحدى ضواحي مدينة بيلوزيوم (الفرما) عن أكبر صهريج لمياه في مصر الإسلامية حتى الآن، كما كشفت أعمال البعثة عن منطقة صناعية بها اشتملت على بعض أفران الفخار، وعجلات، وأساور ربما من العصر المملوكي.

كما كشفت أعمال التنقيب المصرية عام ١٩٩٠ في منطقة «عين موسى» عن مصنعين لصناعة الفخار وأثار أخرى تعود في تاريخها إلى العصور الرومانية، القبطية والإسلامية. كما عثر على أنواع مختلفة من التماثيل والأواني والأطباق وعملات برونزية من العصر الروماني والقبطي. كما تقوم البعثات الأجنبية والمصرية حالياً بأعمال حفر أثرى في شمال شبه جزيرة سيناء (مايزيد

المجموعات الأثرية وتبويبها وتصنيفها وإعدادها للنشر.. إلخ. وقد بدأت بالفعل مجموعات العمل الأثرية الإسرائيلية ومساعدة مالية من الحكومة الإسرائيلية بالإسراع في فحص تلك المكتشفات الأثرية من شبه جزيرة سيناء استعداداً قبل إعادتها إلى مصر، وتتردد الآن أفكاراً متعددة لإعداد تلك المجموعة الأثرية للعرض في متحف إقليمي على أرض سيناء ذاتها ربما في مدينة العريش - متفقة في ذلك مع سانادي به عالم الآثار الإسرائيلي «إليعازر أوزن» علم ١٩٩٠ في تصريحه الصحفي لجريدة الجيروسالم بوست، أو في مدينة «طابا» المصرية، مما يتيح الفرصة لزيارته من كلا البلدين بمشاهدة مجموعاته الأثرية.

كما كشفت أعمال حفائر Sneh وآخرين (١٩٧٣ - ١٩٧٧) عن وجود امتداد لمجرى مائي متفرع من نهر النيل ناحية الشرق في الطرف الشمالي الغربي لسيناء في المنطقة ما بين بيلوزيوم والقنطرة.

وقد تلت فترة ما بعد الانسحاب الإسرائيلي من شبه جزيرة سيناء اهتماماً أثرياً أشد بالمناطق الأثرية في سيناء وتشارك في العمل العديد من البعثات الأجنبية إضافة إلى أعمال الحفر الأثرى بإشراف هيئة الآثار المصرية آنذاك (المجلس الأعلى للآثار حالياً).

وقد أبان مسح أثرى يرواحه فيران عام ١٩٨٥ عن كثير من بقايا المنازل وعلى الحواف القريبة للمواقع السكنية بقايا برج، ويقايا كاتدرائية قديمة في الجانب الشمالي من الكوم الأثري، وفي مستوى أعلى توجد بقايا كنيسة صغيرتين من النمط المعروف بالبازيليكي. كما أبانت أبحاث جامعة شيكاغو في النصف الثاني من

العامين الأخيرين، وما زال العمل مستمرا بالمكان حتى الآن.

بالنظر إلى تلك الأعمال الأثرية في شبه جزيرة سيناء خلال القرن الحالي يلاحظ أن الدافع إليها كان متعدداً والهدف منها مختلفاً: مثلاً حفائر كليدا بفرض تاريخ منطقة قناة السويس، أو بحثاً عن تاريخ أحداث العهد القديم كما أوضحته الحفائر الإسرائيلية بالمكان، وأخيراً إنقاذاً لمناطق معرضة للفتن الأثرية نتيجة لمشروع إيصال مياه نهر النيل إلى شمال سيناء (مشروع ترعة السلام) الذي تشارك فيه البعثات المصرية والأجنبية على حد سواء.

عن ٢٤ بعثة (أجنبية). في حملة مشابهة في أهدافها ومضمونها لحملة إنقاذ آثار النوبة ومعبد أبي سمبل نتيجة لإنشاء السد العالي في جنوب الوادي.. تهدف في عملها لإنقاذ آثار شمال سيناء في المنطقة المزمع مرور ترعة مياه النيل عبرها (ترعة السلام) من أجل الاستفادة بعائنها في أعمال الاستصلاح الزراعي لما يزيد عن ٤٠ ألف فدان. ولعل من أهم المناطق التي يعمل بها الباحثون المصريون حالياً منطقتي تل جبوه وتل الغرما الأثريتين. كما تقوم بعثة الآثار الفرنسية/ المصرية المشتركة بإشراف «كالبيل» على إعادة الترتيب والفحص والتسجيل لآثار معبد الآلهة المصرية «حاتحور» في منطقة سرابيت الخادم في جنوب سيناء وذلك خلال

مصادر عامة للبحث:

- Be: T - ArieH, I. A Pattern of Settlement in Southern Sinai and Southern Caussn in the Third Millennium B. c.» Basor 243 (1981) pp. 31-96.
- Moshel, Z. «Kortillet cajrud, An Israelite Religious Center in Northern Sinai», Expedition 20 (1978), pp. 50-54.
- Chase, D. A. «A note» the Inscription from Kuntu Het Ajurd.» Basor 246 (1982) pp. 63-67.
- Shes. W H A Date for The Recently discovered eastern Canal of Egypt, Basor 226 (1977) p. 31 - 38
- Oren, E. D. «The Ways of Horus in The North Sinai » Egypt, Israel, Sinai, edited by A. F Rasney, Tel Aviv university, 1987.

أحمد لغوي، «تاريخ شبه جزيرة سيناء» موسوعة سيناء، القاهرة ١٩٨٢.

علاء شاهين، شبه جزيرة سيناء: دراسة تاريخية وأثرية حتى نهاية الدولة الوسطى. رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الآثار - جامعة القاهرة. ١٩٨١.

سيناء في العصور المصرية القديمة مركز التعليم المفتوح - جامعة القاهرة. ١٩٩٢.



إذا أردنا أن نتعرف على شعب من الشعوب معرفة حقيقية علينا أن نتعرف على عاداته، ومعتقداته، وفنونه الشعبية، وتراثه الشفاهي. فالفولكلور اليهودي هو الثقافة الموروثة من الجيران الذين عاش بينهم اليهود خلال تشتتهم، ولذلك تميز الفولكلور الخاص باليهود الشرقيين عن الفولكلور الخاص باليهود الغربيين، وقد اندمجت عدة عناصر معا مكونة الفولكلور اليهودي، الذي عبر عن الشخصية الشعبية وأمالها وطموحاتها.

فإذا قلنا أن الفولكلور هو الـ survival أي الثقافة التقليدية الشعبية التي تنتقل من فرد إلى آخر، ومن جماعة إلى أخرى بشكل طبيعي دون حاجة إلى تعلمها أو اكتسابها بالأسلوب المنظم، فإن الفولكلور اليهودي يقسم طبقا لأدوات النقل الثلاثة السمع والبصر والفكر.

أصول الفولكلور اليهودي

الفولكلور السمعي Verbal-Art وهو ما يطلق عليه Oral-Tradition ويشتمل على دراسة الفروع المختلفة للأدب الشعبي، إلى جانب دراسة الموسيقى الشعبية. والفولكلور البصري ويشتمل على دراسة الفنون والحرف الزخرفية والمواد الأخرى التي تعبر عن الثقافة الفولكلورية. أما الفولكلور الفكري فهو يشتمل على دراسة المعتقدات الشعبية التي يعبر عنها في التقاليد والممارسات أو تظل كامنة داخل النفس البشرية مثل الاعتقاد بالسحر أو السد.

وهذه الجوانب الثلاثة لا ينفصل أحدهم عن الآخر ولكن قد يظهر أحد العناصر بصورة واضحة على بقية العناصر الأخرى، فعلى سبيل المثال نجد أن الحقيقة الفكرية لذكرى الخروج من مصر يعبر عنها خلال

المادة المجموعة ولاموها لهدفهم القصصى، ولكى تصبح مقبولة لدى جمهور كبير من القراء حتى لا يحجم عنها القارئ، غير المتخصص، فتمَّ إدخال شخصيات جذابة إلى القصص، مثل شخصيات الأطفال.

والعهد القديم قد اشتمل على العديد من الأساطير والقصص القصيرة مثل أسطورة الخلق والطوفان، وقصة استير، وروث، وأدب الحكمة، والمأثورات القولية، وكل هذه الألوان الأدبية تحمل فى طياتها ملامح الآداب الشعبية للشرق الأدنى القديم.

وقد استخدم التلمود الفولكلور باعتباره وسيلة لتعميق الدين فى نفوس العامة، وقد استخدم اللغة الآرامية التى كانت لغة الحديث اليومي وقد ظل العديد من القصص الدينى لسنوات طويلة يتناقل عن طريق الرواية الشفاهية التى تضمنت الأساطير والحكايات والناوادر، والأغاني الفولكلورية التى كانت تصاحبها الموسيقى، وطريقة خاصة فى إلقاء النص، هذا إلى جانب الأمثال والأقوال الشعبية، والدراما الشعبية التى تكون فصلا مرتجلا يقوم به حرفى أو مجموعة غير بارعة فى التمثيل، وتشتمل على القصص والأغاني الفولكلورية.

١. والرواية الشعبية اليهودية يسيطر عليها الجانب التعليمى، وقد استخدمت من أجل تدعيم الفكر والتاريخ اليهودى. والعديد من القصص التى وردت فى التراث الشعبى الشفاهى المعروف (المقرا) تروى سيرة أبطال عظام انتصروا على أبطال أقوى منهم فى القوى البدنية والعضلات لأن انتصارهم كان بفضل تدخل (يهوه) ولذلك تحولت البطولة فى (المقرا) إلى بطولة الله، لا بطولة الإنسان.

الطقوس والعادات فى عيد الفصح، والتعمير الأدبى الأساسى فى عيد الفصح يتم من خلال رواية أسطورة الفصح وغنائها فى أثناء الاحتفال فى مساء العيد على مائدة الطعام، وهذا يتطلب ارتداء ملابس معينة، واستخدام أنية خاصة لإجراء الطقوس مثل كأس (الياهو).

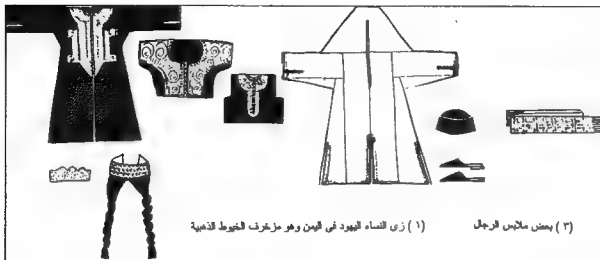
وأول من اهتم بدراسة الفولكلور اليهودى هو الدكتور (ماكس جرونفالد Max Grunwald) الذى أنشأ جمعية الفولكلور اليهودى ١٨٩٨ وتبعه شلومو كوهين رايت الذى اشتهر باسم انسكى Ansky وقاد البعثة الإثنوجرافية الأولى لدراسة العديد من القرى فى شرق بولندا ١٩١٢ - ١٩١٤؛ وأهم كتبه (البرنامج الإثنوجرافى اليديشى).

أولا: الفولكلور السمعى

يتميز الأدب الشعبى اليهودى بتنوع اللغات التى كتب أو نُطق بها مثل الآرامية واليش واللادينو.

وقد تميز تاريخ الفولكلور اليهودى فى كل حقبة بعملية تحويل أجزاء لا بأس بها من الفولكلور المتداول شفاهيا إلى شكل مدون. وقد بدأت هذه العملية بإدماج جزء من التراث الشعبى فى التوراة، ثم استمرت هذه العملية خلال أدب ما بعد التوراة فى الأوبركفا (الأسفار الخفية) ووصلت إلى الذروة فى الأدب التلمودى.

وكل قصة مكتوبة تختلف عن مصادرها الشفهية، فقصص البطولة، والقصص الملحمة التى وصلت إلى مرحلة التدوين حدث لها مثل ما حدث عند تسجيل المجموعات الشعبية لقصص (ألف ليلة وليلة) فلم يجدوا هناك التزام بالإعلان عن مصادرها الحرفية بل طوعوا



كما قامت المدارس اليهودية في العصور الوسطى بترجمة كتاب **(كتيلة ودمنة)** وكتاب **(سندباد)** إلى اللغات الأوروبية.

والرواية الشعبية في المقرأ هي عمل أدبي ولكنه معد للسامع، ولذلك تميزت بعدة صفات عن الأدب المدون مثل:

١ - الصورة التي يستخدمها الكاتب المقرأ ليست من خلقه ولكنه يجمع كل ميراث ثقافة الجيل السابق له ويبنى منها أبنيته التكاملة.

ب - الأسماء تتغير حسب المواقف فإسماعيل لم يناد مرة واحدة باسمه؛ ولكن تطلق عليه القاب (ابن الجارية) و(ابني) و(ولد صغير) و(غلام) (التكوين ٢١: ٩ - ١٧).

ج - استخدام مجموعة من الصيغ التي تميز التقسيم الزمني مثل: (وكان) - (وبعد هذه الأمور) - (التكوين ١٥: ١) : (الملوك الأول ١٧: ١٧)، (استير ٢: ١) وهذه الصيغ تميز حدثين بصورة متزامنة. كما استخدمت صيغة

ولقد استعار اليهود العديد من روايات الشعوب المحيطة وطبعوها بالطابع اليهودي مثل الحكايات عن هارون الرشيد التي انتشرت بين اليهود بعد صيغها بالصيغة اليهودية.

كما لعب العديد من الأبطال غير اليهود أدواراً في الحكاية الشعبية مثل شخصية **شابلليون** الذي ظهر في حوالي ١٥٠ حكاية من حكايات الـ **ليدش** و**الأغاني الفولكلورية**. وقد ظهرت شخصية **البطل العبرى** التقى صاحب الحق الذي واكب ميلاده المعجزات وواجه العديد من الأخطار في حياته وتعرض للعديد من الاختبارات من قبل الله. وذلك مثل **إيليا النبي** و**الملك سليمان** و**إدريس** و**عقبا** و**موسى بن ميمون** و**إدريس** و**يهودا اللاوي**؛ وقد اكتسب بعض هؤلاء الأبطال طابعا عالميا مثل شخصية **(إدريس)** **إسرائيل بن إليعازر** مؤسس حركة **الحسديم** في أوروبا الشرقية خاصة وشخصية **إدريس** **حاييم بن عازار** في مراكش.

(وإلى ذلك الوقت) للربط بين نصوص مختلفة أو مترجمة (التثنية ١: ١٠).

هذا إلى جانب صيغة الافتتاحية مثل (كان في شوشن القصر رجل يهودى اسمه مريدخاى ابن مائير بن شمعى بن منسى رجل يمنى) (استير ٢: ٥) (كان فى أرض عوض رجل اسمه أيوب) (أيوب ١).

د - التكرار، وهو المعيار الواضح للتفرقة بين الأدب المبدون والأدب الشفاهى، وهو يظهر فى القصة الملحمية - والتكرار الحرفى قد يصيب السامع بالملل لذلك يعوض الكاتب هنا التكرار بكلمات اللفز الذى لا يمكن حله إلا بعد القراءة المتكررة (الملوك الأول ٢١ : ٢ : ٣)

هـ - فى بعض الأحيان يزدى تدوين القصة إلى ظهور التناقض



مبارك انت يا رب . ملك العالم .

الذى لعبتنا الى هذا اليوم

مبارك انت يا رب لهذا

الذى لمرجت قلبنا من الارض

لها ذكرى خبز السمقاء قتلى اكلها ابتنا بلرص مصر
طابق عيد الفصح . اورشليم القرن التاسع



مجلات استير . للمانيا القرن السادس

والتعارض بين الروايات، فعلى سبيل المثال توجد فى مقدمة المقرأ قصتان للخلق تتعارض إحداهما مع الأخرى. (التكوين ١ : ١ - ٤)، (التكوين ٢ : ٤ - ٢٥) ،غالوئف شخصية خيالية تجريدية يفتقى خلفها عدد كبير من الرواة ، ولكنه ليس مجرد جامع ساذج، إنما مؤرخ، فهو يستخدم القصص المتفرقة لبناء الصور ذات الهدف التاريخى التى تعبر عن المثلث (الله) - شعب إسرائيل - أرض إسرائيل).

٢ - الأسطورة، وهى رواية خيالية تمثل الإجابة على تساؤلات الإنسان وحيثه حول العالم ونشأة الكون، وأبطالها الرئيسيون هم من الآلهة وأشباه الآلهة. وتقوم على عدد قليل من الشخصيات.

والعديد من الأساطير اليهودية تقدم لنا صورة عن شخصية الأبناء العبريين، فالأيدولوجية الدينية

خلال العصور اليهودية في فلسطين، وفي المنفى، أنتج اليهود كثيراً من الأعمال الفنية في الملابس والفنون الأخرى من الخزف والمعدن لكي يتجنبوا التحريم التوراتي.

١ - الأصل في زخرفة الملابس يرجع إلى رغبة الإنسان في أن يزين نفسه،

فطبقاً للمعاشرة تكون عظمة الرب في خلق الإنسان، وعظمة الإنسان تكون في زينة الملابس، ولذلك فإن بعض الجماعات اليهودية العرقية أخذت طابعاً معيناً في ملابسهم والاهتمام بدراسة الملابس في مجال الدراسات الأنثروبولوجية والفولكلورية قد أهمل لزمناً طويلاً، ولا توجد المعلومات الكافية عن الملابس اليهودية حتى عودة اليهود من المنفى البابلي. وفي الفترة الأخيرة قدمت بعض الدراسات عن الملابس الفولكلورية، ويمكن القول إن الملابس الشعبية اليهودية قد تأثرت بالمؤثرات الخزفية التي تعبر عن فن الرعاة بتصميماته الهندسية، تلك التصميمات التي بعثت واستمرت باعتبارها دعائم القبائل الرحل الفقيرة غير القادرة على إقامة حضارة مستقرة، ولذلك كانوا يزينون أدواتهم بقدر المستطاع. وأقدم مثل عن الملابس اليهودية ظهر في قصة قميص يوسف المتعدد الألوان.

٢ - يرتبط معظم الأدوات والأواني المستخدمة في المعبد اليهودي بالفولكلور، مثل تابوت العهد (الخروج ٢٥: ١٠ - ٢٠) ومنارة المعبد المصنوعة من الذهب على شكل زهرات



(٢) هلقا ثوب من تولس

لتجويج (يهوه) تتمشى مع هدف انتقال الرواية الشفاهية من جيل إلى آخر (الخروج ١٢: ٢٦ - ٢٧). والعديد من أساطير العهد القديم التي كان ينظر إليها على أنها أساطير قديمة، أصبحت فيما بعد جزءاً من القانون المكتوب.

وقد تناولت الأساطير اليهودية موضوعات القبائل العشر المفقودة التي عاشت في المملكة اليهودية

المستقلة. وقصصاً عن معجزات النهر، وتضمنت بعض الأقوال عن التشهير بالدم، والتهمة التي ألصقت باليهود في العصور الوسطى، والوصف الخيالي لعصر الشتا، والعلامات عن ظهور المخلص بظهور النبي إيلياهو والقصص عن العودة إلى الأرض.

وعناصر الرواية في العهد القديم يمكن تحليلها طبقاً لنصوص الأسطورة في الشرق الأدنى القديم، وبالمقارنة مع أساطير اليونان وشعوب البحر الأبيض المتوسط نجد أن الأساطير القديمة قد وظفت بعد ملامحتها لروح الإيمان بالله الواحد..

ثانياً: الفولكلور المرنى

الفنون الفولكلورية والفولكلور الحرقي يكونان عالم الفولكلور المرنى. والأمر الذي جاء في (الخروج ٢٠: ٤٠) (لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورة ما مما في السماء من فوق وما في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض) هذا التحريم قد فرض حدوداً على مجال الإبداع الفني اليهودي ولكنه لم ينجح في إلغائه. ففي

خروج ٢٥: ٣١ - ٤٠) ومذبح البخور (الخروج ٢٧: ٢) وستائر خيمة الاجتماع، وهي صورة من صور الفن الكنعاني. فلا يمكن إنكار طبيعة الفن اليهودي باعتباره ابن التراث الكنعاني.

ثالثاً: الفولكلور الفكري

تكوّن المعتقدات والعادات الشعبية وحدة واحدة متكاملة، وهذه المعتقدات تنتقل من جيل إلى آخر وتتحوّل إلى عادات شعبية، ولكن في بعض الأحيان تنفصل العادات عن المعتقدات التي نشأت عنها، خاصة في المجتمعات المتقدمة، وتتحوّل إلى مجرد خرافة تخضع للتفسير العلمي.

ومعظم المعتقدات والعادات اليهودية ترتبط بفكرة الاختيار الإلهي لبني إسرائيل (التثنية ٦: ٧ - ٩)، أو فكرة الخلاص التي اتخذت وسيلة لإحياء الأمل في نفوس اليهود في أثناء الشتات، وهذا الخلاص يرتبط بقوة شعب إسرائيل (إشعيا ٤٤: ٢٨) (حجي ٢: ٩) (زكريا ٤: ٦) (ارميا ٧: ٣ - ٧) والتدخل الإلهي. ولكن بعض المعتقدات لها أصولها السحرية القديمة - مثل الاعتقاد في القوة السحرية لاسم الرب.

والعادات اليهودية ترتبط إما بدورة الطبيعة أو بدورة الحياة، والعديد من الأعياد ترتبط بالخروج من مصر، أي الخلاص من العبودية، مثل الاحتفال بيوم السبت، فالسبت الأول كان الاحتفال به بعد الخروج من مصر

(التثنية ١٢ - ١٥). والفصح يحتفل به في الرابع عشر من أبريل، وهو عيد تقديس البراكير في كنعان، ولكن المعنى اللغوي للكلمة (بصح) تعني الهروب، أي الخروج من مصر

ويوم الغفران الذي يحتفل به في الأول من الشهر العاشر (أكتوبر)، وهو يوم النفخ في الشوفار ويرتبط بالعودة إلى أرض إسرائيل. والعاشر من الشهر نفسه يرتبط بالقوة من عبادة العجل الذهبي.

وبعض الأعياد اليهودية مثل عيد استير يرتبط بوجود اليهود في فارس، أو انتصار اليهود على الإغريق مثل عيد الحنوخا، والبعض الآخر يرتبط بالمواسم الزراعية مثل عيد الأسابيع.

أما الاحتفال بدورة الحياة فهو يرتبط بالعهد مع الرب، فالاحتفال باختان هو علامة العهد مع الرب والزواج يطلق عليه (قدوش) أي التقديس. والموت يرتبط بفكرة القوة والغفران والعودة إلى أرض إسرائيل.

من كل ما تقدم يمكن القول إن الفولكلور اليهودي هو مزيج من آداب وفنون ومعتقدات مختلفة للشعوب التي عاش بينها اليهود، وكانوا جزءاً منها؛ ولكن هذه العناصر المستعارة طوّرت وفقاً للظروف التاريخية والسياسية التي عاش اليهود في ظلها، لكي تتخذ وسيلة للحفاظ على وحدة الشعب اليهودي عبر سنوات الشتات الطويلة.



تمهيد :

يركز الهتمون بالدراسات الأدبية المقارنة - غالباً - على تأثير الآداب الأجنبية في أدبنا العربي، وكأننا أصبحنا مثقلين وحسب، مع أن سنة الحياة تحتم على كل إنسان أن يؤثر فيمن حوله ويتأثر كذلك، سواء أُرغب في ذلك أم لم يرغب.

وبداية، نود أن نوضح مفهوم المصطلح، إذ في ذلك عون على الولوج في موضوعنا، الذي يبدو غريباً على ساحة الدراسات الأدبية المقارنة، كما ينبغي أن نوضح كذلك الفرق بين التأثير والتقليد.

فللتأثير ثلاث مراحل أولها الاهتمام والدراسة، وثانيها الاستيعاب وثالثها الانعكاس أو التأثير، وهو بمعنى الاكتساب الشعوري أو اللاشعوري الذي يدخل في تفاعل معقد مع عملية الإبداع بحيث يصبح مكوناً من مكوناتها

ولعل أفضل طريقة للتفرقة بين مفهومي التأثير والتقليد من ناحية المضمون، هي القول بأن التأثير هو تقليد لاشعوري، وأن التقليد هو تأثير شعوري مقصود. إن التأثير شيء متغلغل في العمل الفني، وهو كما يعرفه **أولسريدج**: «شيء يوجد في عمل مؤلف ما، ما كان لوجود فيه لو لم يقرأ المؤلف عمل مؤلف سابق»، وهو يتفق مع **شسو** في قوله: «ليس التأثير شيئاً يظهر كاسلوب منفرد مجسم بل ينبغي علينا أن نبحث عنه في ظواهر كثيرة متعددة». (١)

ويمكن أن نجد نوعين من التأثير: الأول إيجابي، وهو التأثير النشط على الأدباء، بمعنى انضمام أعمال أديب ما إلى تيار أدبي قومي لأدب آخر بحيث يلعب إنتاج هذا الأديب دوراً مؤثراً في تطوير الأدب القومي أو إنتاج

التأثير العربي والإسلامي

في الأدب العبري المعاصر

بعض الأدباء. أما النوع الثاني فهو: التأثير السلبي، ويمثل في رفض أبناء يتيمون لأدب قومي واحد لإنتاج أديب أجنبي، ومن خلال إعلان هذا الرفض في أعمالهم الأدبية.^(٢)

ويضع الكساندر ديما مقاييسين ينبغي الأخذ بأحدهما في تيويب التأثيرات، أما الأول فهو سعة هذه التأثيرات، فهي إما أن تكون فردية مثل حالات تأثير كاتب معين على كاتب آخر كتأثير **موليير** على **غولبيرغ** والذي كتب عنه أ. **لاغريل** عام ١٨٦٥، أو تأثير أديب بعينه على طائفة من الأدباء كما في بحث **ف. بالداتسبرج** «جوته في فرنسا» والذي نشر عام ١٩٠٤، وإما أن تكون هذه التأثيرات جماعية، وهي أكثر تعقيداً، مثل تأثير أفكار الثورة الفرنسية على الأدب الإيطالي، وهو الموضوع الذي بحثه **هول أزار** عام ١٩١٠، أو التأثيرات الفرنسية على مكونات الفكر الاجتماعي في رومانيا مثل بحث **بومبيلو إيليادي** عام ١٩٨٨.

والمقياس الثاني يتعلق بالمحتوى ذاته، وما نقل من أدب إلى آخر، وهو بذلك يشمل المواضيع والأفكار والأحاسيس والأجناس والأشكال الأدبية وتركيبات النتائج والهياكل النحوية والأسلوبية، ومن أمثلة ذلك تأثير الفلسفة الألمانية المثالية لـ **لهيغل** أو **شوبنهاور** على كتابات **اميسنسكو**، وأثار الدراما الفرنسية الرومانتيكية على تطور المسرح الأوروبي ككل.^(٣)

ولقد أوضحت التجارب الأدبية للعديد من مشاهير الأدباء أهمية التأثيرات الأجنبية على تطور إنتاجهم، فالتعرف على الكتاب الكلاسيكيين للشعوب الأخرى له دوره البارز في توسيع أفق الفكر القومي وإدخال عناصر جديدة إليه، وهذا الاتصال الدولي - كما يقول

الناقد الروسي **ميخائيلوف** - يعد أحد أكثر الحركات الفعالة للإنسانية على طريق التقدم.^(٤)

ومع هذا ينبغي أن نشير هنا إلى عدم الإقراط أو التفریط في قيمة التأثيرات بالنسبة لأدب من الأدباء، فليس من السهولة أن نتحدث في زمننا عن تصورات على شاكلة «الوعاء المطلق» لأنه ما من أديب يمكنه التوقّع على ذاته واعتزال الأدب الأخرى، كما أن الحذر الشديد مطلوب عند تحديد التأثيرات والتشابهات المنظمة بين الأدباء، فالمقارنة اللغوية للنصوص ليست الدليل الوحيد على وجود تأثيرات، كما أنها لاتعطي إمكانية تبيان التأثير. إن الوقوف على التأثيرات في هذه الحالة يتطلب دراسة دقيقة للنصوص عن طريق تحليل العواطف والأسلوب ومن خلال ارتباط هذه النصوص بالحياة الاجتماعية، بل وقد اشترط البعض وجود صلة حقيقية فعلية بين الكاتبين: المؤثر والمتأثر، ورأى في وجود تشابهات بين عملين من الأعمال الأدبية دون قيام صلة فعلية بين الكاتبين جانباً بعيداً تماماً عن قضية التأثير.

ومن ناحية أخرى، يمكن أن نحدد للعمل الأدبي بعض جوانبه التي تقبل الانتقال ويمكن بحثها في إطار عملية التأثير:

أولاً - الموضوع.

وهو مادة العمل الأدبي، وله بناؤه الخاص وتفضيلاته وأحداثه وشخصياته، ومن خلال الدراسة المقارنة للموضوعات المتشابهة يمكن الوقوف على التغيرات التي طرأت على معالجة الموضوع الواحد لدى انتقاله من أدب إلى آخر مع تغير السياق التاريخي والقومي، وهذا من شأنه المساعدة على فهم خصائص الموضوع الأدبي ذاته.

ثانياً. الشكل.

أو النموذج الأدبي، أى النوع الذى ينتمى إليه العمل المؤثر، ولا يكون الشكل بالضرورة واحداً فى نمونجى الدراسة المقارنة.

ثالثاً. التعبير ومصادر الأسلوب والصور الأدبية.

ويتكون الأسلوب من الإبداع الشخصى والتقليد القومى والمؤثرات الأجنبية.

رابعاً. الأفكار والمشاعر.

وهى ليست قاصرة على تلك التى تتخذ الأدب موضوعاً لها، أى الأفكار الفنية وحسب، وإنما أيضاً تشمل الأفكار الدينية، والتى استطاعت أن تشق طريقها إلى كتابات الأدباء (كما حدث عند فولتير وروسو وباسكال وغيرهم) كما تشمل كذلك الأفكار الفلسفية، ونعنى بها تلك التى تحمل طابعاً أخلاقياً أو اجتماعياً أو أدبياً (على نحو تأثير أفكار ديكارت وسبينوزا ولوك وغيرهم).

إن الأفكار الأخلاقية أكثر أهمية من الفلسفية بالنسبة للمقارن، لأنها تشق طريقها إلى الأدب، شعره ونثره، ومعناها يستمد مادته، وهى - كما ذهب فان تيجم - «تشمل تأملات الكاتب فى الإنسان وطبيعته ومصيره فى هذا العالم أو غيره من العوالم، كما تشمل الآراء النقدية التى تحكم أفعال الإنسان وتلمى عليه سلوكه وفقاً لمبادئ أخلاقية أو اجتماعية، فإن النظر والعمل - أعنى التأملات النظرية والقواعد العملية - لا يمكن أن ينفصلا فى تعبيرهما الأدبى....»

خامساً. الشهرة الواسعة لشخصية الكاتب.

وقد يكون التأثير عن طريق شخصية الكاتب الفكرية والروحية (مثل تأثير روسو)، وقد يكون التأثير فنياً

صرفاً، كتأثير مقدم بن معافى عن طريق فن الموشحات، وبيمع الزمان الهمزانى فى خلق فن المقامة، وشكسبير فى فن السرح وملتون فى ملحمته ووالتر سكوت فيما يتعلق بالرواية التاريخية فى العصر الرومانسى.

كما قد يمد الكاتب مقلديه الأجانب بالموضوعات، على نحو تأثير الكتاب الإسبان فى أوروبا كلها منذ ١٥٧٠ بمسرحياتهم وملاحيمهم ومأسيمهم.

وقد نجد سلسلة متعاقبة من التأثيرات الأدبية المتنوعة من جانب كاتب واحد مع غيره من الأدباء، وذلك على نحو مافعل شكسبير: إذ أثر فى البداية بموضوعاته، ثم بشكله وقالبه المسرحى، ثم بتحليله النفسى، وأخيراً جاء تأثير أفكاره، كما جاءت تأثيرات روسو كذلك متعددة: فكرية وعاطفية وأخلاقية وروائية.

وليس بالضرورة أن نجد الجوانب الخمسة السابقة مجتمعة فى العمل الواحد الذى نضعه فى إطار البحث، فقد يكون التأثير غالباً على جانب واحد منها أو اثنين، كأن يتأثر الأديب بجانب واحد من العمل الذى أفتن به: كبناء عقدة القصة أو بما فى الأسلوب من تجديد أو بالشكل أو القالب الذى صيغ فيه العمل.

ونرى هنا ضرورة أن نعرّف بعض المصطلحات الأخرى التى قد تتداخل مع مصطلح التأثير، والتى قد نجد لها صدقاً فى موضوع هذه الدراسة.

فالتقليد - مثلاً - هو محاولة إعادة صياغة نموذج أدبى معين، يقوم بها عادة كاتب أقل موهبة من صاحب العمل المقلد، وهى محاولة «مع سبق الإصرار» وليست لا شعورية، على نحو ما قدمنا فى الحديث عن التأثير، كما أن التقليد يتصل بتفصيلات مادية فى العمل الأدبى

يمكن تحديدها بسهولة مثل الشكل الفني أو الأساليب أو الاستعارات المحددة.

وفي التقليد - كما يقول **شمو** (٧) - يتخلّى القُلد ويتنازل عن الجوانب الإبداعية في شخصيته ويسلم قيادها لشخصية أخرى - أو لعمل آخر، وهو في الوقت نفسه لا يلتزم تفاصيل النموذج الذي يقلده، شأن الترجمات، ولكنه يتدخل في صياغته بقدر موهبته واستيعابه لهذا العمل.

ويعتبر الاقتباس المعتمد على الترجمة الحرفية نوعاً من التقليد الذي لا يخلو من إبداع وتجديد حيث يقوم المكتسب «بالقلم» نموذج أدبي معين ليتوأم وأذواق بيئته وجمهوره، وكلما كان المكتسب ذا موهبة، كلما صُبغ العمل الجديد بصيغة محلية تمنحه سيادة تخفي أصوله التي قد تكون غريبة تماماً عن هذا المجتمع.

ومن التقليد نوع لا يعتمد على تقليد نموذج أدبي محدد وإنما يعتمد على تقليد أديب بعينه أو عصر بعينه وهو ما يعرف في تاريخ الأدب باسم «المحاكاة الأسلوبية»، وهي في نظر «شمو» قريبة من التقليد، وفيها يسعى مؤلف ما لبلوغ هدف فني فيبتقى مؤلفاً آخر أو عملاً أدبياً أو أسلوب عصر بأسره، ثم يربط بين الأسلوب والمواد. (٨)

بعد هذه المقدمة في توضيح مفاهيم التأثير والتقليد والاقتباس والمحاكاة، نحدد مصطلحاً آخر من مصطلحات هذه الدراسة وهو الأدب العبري المعاصر، إذ نقصد من ورائه الأدب المكتوب باللغة العبرية في إسرائيل، وأحد منه على وجه الخصوص، ماكتب في العقود الأربعة الأخيرة.

وقبل الوقوف على الجوانب التطبيقية لهذه الدراسة، أود أن أشير إلى عوامل التأثير العبري والإسلامي على هذا الأدب فيما يلي:

١ - كتب الأدب العبري - الإسرائيلي في بيئة لا تخلو من مظاهر عربية وإسلامية، بل إن جانباً كبيراً من هذه البيئة عربي صرف، فالوجود العربي بصورته المكثفة في فلسطين هو الأمر الغالب على هذه البقعة من وطننا العربي حتى قيام إسرائيل.

٢ - انتهاء مايقرب من مليون إسرائيلي (أي حوالي ثلث السكان) إلى يثبات ومجتمعات عربية وإسلامية. فهناك عشرات الآلاف من اليهود الذين هاجروا من العراق إلى فلسطين - إسرائيل بعد ١٩٤٨ - وأمثالهم من المغاربة، وأضعافهم من اليمن، وآخرون من مصر وغيرها من الدول العربية والإسلامية، وهؤلاء بلا شك، قد عاشوا، ومازالوا يعيشون، في إطار السياسة العنصرية الإسرائيلية التي تفرق بين يهود المشرق (السفارد) ويهود الغرب (الاشكناز) - حياة غريبة في كثير من جوانبها الفكرية والإبداعية والاجتماعية، وقد نبغ منهم أدباء وشعراء أجادوا الكتابة بالعبرية والعربية في شتى ضروب الأدب.

٣ - كان لوجود مثل هؤلاء الأدباء، والباحثين اليهود العرب، أن عبر الأدباء العرب - والمصريون على وجه الخصوص - الحدود السياسية والمقاطعات الاقتصادية، وذلك من خلال اهتمامهم بكتابات المبدعين العرب، وقيامهم بالعديد من الدراسات، ومن أمثال هؤلاء البروفيسور **شموئيل موريه** والبروفيسور **ساسون سوميخ**، والبروفيسور **شمعون بلاص** وغيرهم.

٤ - لقد ساهمت المكانة العالمية التي تبوأها بعض أدباء العربية من أمثال نجيب محفوظ وطلح حسين والحكيم، في انتقال تأثير هؤلاء إلى الأدب العبري المعاصر، على نحو ماستينيه خلال السطور القادمة.

٥ - حمل هؤلاء اليهود المهاجرين من الدول العربية والإسلامية معهم ثقافة إسلامية تشبعوا بها من خلال مئات السنين التي عاشوها هم وأباؤهم وأجدادهم تحت مظلة الإسلام.

مظاهر التأثير العربي والإسلامي

أولاً: في المجال اللغوي.

في الإطار التطبيقي لدراسة أوجه التأثير العربي والإسلامي في المجال اللغوي للكتابات الأدبية العبرية، وبخاصة في الفنون القصصية منها، أمكننا تحديد بعض النقاط منها:

* استخدام صيغ لغوية عربية تخالف ما هو مستخدم في العبرية، مثل استخدامات اسم الإشارة والمشار إليه بترتيبهما العربي لا العبري، وقد وجدناها عند معظم الأدباء الذين تناولنا كتاباتهم مثل سامي ميخائيل وشمعون بلاص ويهودا بورلا وامنون شמוש. كما وجدنا كذلك استخدام أداة النداء (يا) وأداة التعريف (ال) عند شמוש وغيره من الكتاب العبرانيين.

* استخدام الألفاظ عربية وإسلامية. ولقد تعددت هذه الاستخدامات لتشمل شتى جوانب الحياة، فوجدنا الألفاظ الغريبة مثل: (بنت، ابني، عمي، خالي)، والقباب الاحترام مثل: (شيخ، شيخ المشايخ، ست، أفندي، خوجة،

مولاي، سيدي)، والكتي مثل: (أبو البنات، أبو الشوارب، أبو فارس).

كما اشتملت كذلك على الوظائف والمهن والحرف مثل: (القنصل، القاضي، الفلاح، الداية، الحفافة)، والألفاظ فنية مثل: (البكة والريكة (الطيلة والقانون، واللحن)، وأخرى إدارية وسياسية مثل: (أمير، ملك، مشور، مفتي، سلطان، والي) وغيرها.

ومن أبرز هذه الألفاظ ما يتعلق بالحياة الإسلامية، إذ عكس الأدب العبري العديد من هذه الألفاظ والعبارات مثل: (حج، يريق، إمام، جنة، جهنم، ماشاء الله، إن شاء الله، الله يستر، الله أكبر، سبحانك يارب، استغفر الله، أعوذ بالله من الشيطان، الحمد لله)....

كما ألقت الحياة العربية بظلالها في صورة المأكولات والمشروبات التي مازال الكتاب العبرانيون يذكرونها ويتناولونها مثل: (حبة البركة، فستق حلبي، فلفل أحمر، ملابس، أرز بلبن، عيش، مشمش بلدي، ترمس، حمص، كباب، زبدة، رطب، ينسون، عرقسوس، سحلب)....

ومازالت الملابس العربية بأسمائها تستخدم على صفحات الأدب العبري المعاصر، إذ نجد العباءة والعقال واكفية، كما نجد الطربوش والملاية والقباب.

ثانياً: في مجال الأدب العربي:

أعرب كثير من أدباء العبرية عن إعجابهم باللفة العربية وقرانها وأدبها نثراً وشعراً في العديد من المناسبات، إذ نجد - على سبيل المثال - سامي ميخائيل في روايته (إجور: ص ١٢١) يبدي إعجابه بأسلوب القرآن الكريم «الذي يصعب الإتيان بمثله»، كما يبدي إعجابه في كثير من المواضع بالشعر العربي وفرسانه من أمثال

أبى العلاء المعري، وبالنثر الحديث عند طه حسين وغيره. كما أبدى شمعون بلاص في روايته (وأصبح شيئاً آخر) إعجابه بطه حسين والعقاد وسلامة موسى؛ بالإضافة إلى إشارات هنا وهناك، عند بعض أدباء العبرية، إلى جانب من التراث الأدبي العربي ممثلاً في ملاحم عنترة وأبى زيد الهلالي.

وهناك جوانب أكثر بروزاً في مجال تأثير الأدب العربي على الأدب العبري المعاصر، أهمها استخدام الأدباء العبرانيين لأسلوب المقامة العربية، ذلك الأسلوب الذي وضع أسسه في العبرية يهودا الحريزي المولود في الأندلس والذي ترجم مقامات الحريري العربية إلى العبرية مع تحويل يهودي في النصوص كما كتب مقامات عبرية خالصة، وكتب مقامتين ضمنهما تاريخ الأدب العبري في الأندلس، وله مقامة واحدة بالعبرية بخط عبري يحكي فيها رحلته إلى الشرق^(٩).

ومن أهم تأثيرات الأدب العربي الحديث على كتاب العبرية المعاصرين، نجد حركة الترجمة النشطة للعديد من الروايات العربية والمجموعات القصصية لأدباء مصر على وجه الخصوص، فمعظم أعمال نجيب محفوظ كالثلاثية (التي ترجمها سامي ميخائيل) واللس والكلاب، وحب تحت المطر، وتحت المظلة وقد ترجمت إلى العبرية، كما نجد أعمالاً أخرى تمت ترجمتها كالأيام لطفه حسين، وعودة الروح لتوفيق الحكيم وغيرها.

ولناخذ في هذا المقام نموذجاً واحداً لإبراز تأثير الأدب العربي على الأدب العبري المعاصر تأثيراً وصل إلى حد التقليد، وهو ما عكسته رواية «أشعب من بغداد» للاديب الإسرائيلي شمعون بلاص، والتي جاءت تقليداً لرواية توفيق الحكيم: أشعب.

ويرى بعض النقاد^(١٠) أن شمعون بلاص - اليهودي العراقي - مازال محافظاً على «شرقية» عناصره التي اكتسبها من العالم العربي، وأنه لم يدخل إلى العالم الجديد إلا من باب اللغة فقط، حيث هجر العربية إلى العبرية.

إن تأثير الأدب العربي - ممثلاً في رواية (أشعب) - على شمعون بلاص، لم يكن مجرد اقتباس فكرة أو بعض أفكار، وإنما يبدو إنه قد كتبها وأمامه نموذج عربي سابق لروايته، وهو أشعب لتوفيق الحكيم^(١١). ومقارنة سريعة لنصّي الروايتين العربية للحكيم والعبرية لبلاص تمدنا بالملاحظات التالية.

الفصل الأول عند بلاص، والذي يحمل عنوان «في بيت أحد البخلاء» (٧ - ١٢) يقابله عند الحكيم «أشعب والكندى البخل» (٢٤ - ٤٤)، ومضمونهما متشابه.

وخطة خطاب الاحتيال الذي أعده أشعب لحضور أحد الأفراح دون أن توجه له الدعوة، والتي أوردها بلاص في الفصل التاسع عشر (٩٤ - ٩٥) نجدها عند الحكيم أيضاً (١٢٨). والفارق هو أن بلاص - طبقاً لعنوان روايته - جعل مسرح الأحداث في العراق بينما جعلها الحكيم في اليمن.

كما أن بلاص قد أكثر من المبررات على لسان أشعب المحتال بشأن عدم كتابة أي شيء في الخطاب بينما لم يفعل الحكيم ذلك. وإذا كان الأب عند الحكيم قد اكتشف حيلة أشعب، فقد ظل الأب عند بلاص ساذجاً ومستغفلاً وانخدع بحيلة أشعب.

وفي مجال اقتباس بلاص لمبارات محددة وردت عند الحكيم نجد ما يلي:

«عندى لك ساكن» ، أشعب بلاص: ٧.

«لقد ظفرت لك بساكن» ، أشعب الحكيم: ٢٨.

«سأحضره الليلة وقت تناول العشاء» ، أشعب بلاص: ٨.

«وإذا رأيت أن ادعوه الليلة إلى عشائك» أشعب الحكيم: ٢٨.

ونصائح أشعب أمير الطفيليين عند بلاص هي ذاتها عند الحكيم يقول أشعب بلاص لتلميذه إذا ما ذهب إلى عرس:

«إذا لم تدع إلى وليمة فتصرف كما يتصرف أكثر المدعوين احتراماً. أقبل إلى المائدة التي في وسط الجلسة، ولا ترضى بما هو على الجوانب. ستحبسك عائلة العريس أنك من ضيوف أهل العروس، وعائلة العروس ستحبسك من أهل العريس». ص: ١٦.

أما أشعب الحكيم فيقول لتلميذه:

«إذا بخلنا عرساً فلا تلتفت تلفت المريب، وتخبر المجالس، وإن كان العرس كثير الزحام فلتمض ولا تنظر في عيون الناس، ليظن أهل المرأة أنك من أهل الرجل، ويظن أهل الرجل أنك من أهل المرأة» ص: ١٣٦.

وفي المضاامين التي تكاد تتشابه ليس في شكلها العام وحسب، بل أيضاً في كلماتها، عندما احتال أشعب وصديقه بنان على الكندي البخيل ليتناول طعام العشاء في جلسة طرب صاخبة (بلاص: ١٢، الحكيم: ٤٦ - ٤٧).

والاعتراف لأشعب من قبل الطفيليين بالزعامة والإمارة، أورده بلاص (ص: ١٥) شابها لما عند الحكيم (ص: ٢٤).

والحديث عن فوائد شراب الماء أثناء الأكل كي يوسع

مكاناً للقم زائدة نكره بلاص (ص: ١٢٥) كما ذكره الحكيم (ص: ١٦).

وعندما أراد بنان وأشعب ترك التطفل والتكسب من العمل الحلال، وخطتهما للصيد التي انتهت بصيد كليهما لا للظباء، ذكرهما بلاص (١٧ - ٢٠) وهي عند الحكيم (١٥٤ - ١٦٣).

وقصة وقوع الطفيليين في فخ صاحب الوليمة الذي جعلهم يتجمعون في غرفة عليا ثم أبعد السلم المؤدى إليها عن مكانه تكاد تتشابه في كلماتها عند بلاص (٢٠ - ٢٤) مع ما أورده الحكيم (١٣٣ - ١٣٥)، ولعل الفارق بينهما هو أن صاحب الوليمة بعد أن قدم الطعام للطفيليين خشية تهديدهم بإزعاج أمامهم من طعام وشراب، وذلك عند الحكيم، أما بلاص فقد أصيب أشعب بحالة خذلان أدت إلى رفضه للطعام والشراب.

ونهاية أشعب الحكيم أكثر واقعية تتفق وسمات أشعب الذي لا يقيم وزناً لكرامته واحترامه، وهي إحدى صفات الشخصية الطفيلية. أما أن يشعر بالإهانة، ويرفض مآخذ من الطعام والشراب احتجاجاً على ما أصاب كرامته، فهذا ليس من صفات أشعب.

فهذا التغيير في شخصية أشعب من قبل بلاص لم يكن في محله، خاصة وأنه ذكر من قبل (ص: ٢٤) أن أشعب قد اعتاد على توجيه الإهانات له.

أما أسماء الشخصيات الواردة في الروایتين فهي متشابهة أيضاً. فبالإضافة إلى أشعب نجد بنان صديق أشعب الحميم عند بلاص (ص: ٩) كما عند الحكيم (ص: ٢٣)، وأبو زيد عند بلاص: (١١) عند الحكيم أيضاً (ص: ٧١)، أما أبو عثمان الكندي البخيل عند بلاص (ص: ٧) فهو الكندي البخيل عند الحكيم (ص: ١٩).

وقد نجد ترجمة لمعانى آية كريمة في حوار من الحوارات التي يسوقها الكاتب على نحو ما وجدناه في روايته «حفنة من الضباب»، ص: ١٨٢، حيث تكاد كلماته تتشابه تماماً مع الآية الكريمة «وترى الملائكة حافين من حول العرش يسبحون بحمد ربهم وقضى بينهم بالقول وقيل الحمد لله رب العالمين» الزمر: ٧٥، وفي موضوع آخر من الرواية نفسها (ص: ١٩) نجد تائراً واضحاً بسورة الناس.

وأوصاف الجنة التي يذكرها سامي ميخائيل في العديد من المواضع غير معروفة في التراث اليهودي، وإنما هي ذاتها الأوصاف الواردة في كثير من الآيات (لجوه: ١٣٧ - ١٣٨).

ويبدو واضحاً تأثير المفاهيم الإسلامية على الأدب العبري الحديث منذ أوائل هذا القرن وحتى وقتنا هذا، وذلك من خلال ما طرحه **يهودا بورلا**، وما عرضه **شمعون بلاص** مما يؤكد استمرارية هذا التأثير.

ففي قصة (الملكة) **ليهودا بورلا** (١٢)، ينعكس المفهوم الإسلامي للقدر من خلال عبارات واضحة مثل: «وإذا أراد الله أن يعطي للمرء فهو قادر على ذلك»، «فالقدر بيد الله وحده»، «سيكون كل شيء» على مايرام بإذن الله، فهو القدر والمنظم، ومن يعرف سبيله ١٢».

كما ارتبطت العديد من أحداث قصة (فضائح) **ليهودا بورلا** كذلك بالقدر، وما يخبئه للإنسان، بل إن تحليل الحكمة فيها يستند بصفة أساسية على قضاء الله وقدره في تصريف الأمور.

أما عند **شمعون بلاص**، فقد وجدنا في روايته «وأصبح شيئاً آخر» والتي صدرت في التسعينيات، مجموعة من المفاهيم الإسلامية كذلك، أبرزها القدر.

وإذا كانت الأحداث تدور عند **الحكيم** بين اليمن ومكة، أي في شبه الجزيرة العربية بوجه عام، فإن أبطال بلاص قد انتقلوا إلى العراق، ومن ثم استعمل الكاتب أسماء المدن والأماكن العراقية لتتم حبكة الرواية على أنها وقعت في العراق، ولتتسق مع العنوان الذي اختاره لها.

كما نجد **الحكيم** قد ذكر في مقدمته إنه اعتمد على كتابات معينة من التراث، صاغ منها قصته (ص: ٩). لكن بلاص أشار على غلاف روايته الداخلي بأن صورة أشعوب الطفيلي قد استمدتها من الأدب العربي الكلاسيكي.

ومع التسليم بوجود هذه الصورة الطريفة في الأدب العربي الإسرائيلي، فإن **شمعون بلاص** - على نحو ما بينا أنفاً - قد رسم جوانب عديدة من شخصية أشعوب والمحيطين به طبقاً لما عند **الحكيم**، فالتشابه بين العملين لا يرجع - في رأينا - لاتفاقهما في المصدر، بقدر ما يرجع إلى تقليد أحدهما للآخر، ولما كان **الحكيم** أسبق، فإن المرجح هو تأثير بلاص بنموذج أشعوب عند **توفيق الحكيم**.

ثالثاً: في مجال المفاهيم الإسلامية:

بعيداً عن الالفاظ والعبارات الإسلامية التي شقت طريقها إلى الأدب العبري المعاصر على نحو ما بينا في ثنايا هذه الدراسة، هناك مفاهيم إسلامية واضحة نجدها كذلك في هذا الأدب.

فالكتاب العبري **سامي ميخائيل** يعرض المفهوم النظيف في الإسلام وتوصية الرسول بالنظافة (حفنة من الضباب: ٢٤)، بل راح يقسم لنا الماء حسبما ورد في كتب الفقه الإسلامي (حفنة من الضباب: ١٨٧).

كما يبدو واضحاً تأثير المفهوم الإسلامي الخاص بتطهير الإنسان من دنياه من خلال الابتلاء والفتن، فهو لا يرى فيما يلحق بالرم من أدنى عقاباً له كما يعتقد البعض، وإنما يرى في ذلك بلاءاً واختباراً لإيمانه، يخرج منه متطهراً من آثامه، وهذا المفهوم يتفق تماماً والآية الكريمة: «الم. أحسب الناس أن يتركوا أن يقولوا آمنا وهم لا يفتنون» العنكبوت: ١ - ٢.

كما يتفق وما جاء في الحديث الصحيح الذي رواه الترمذي عن أبي هريرة رضي الله عنه، إن رسول الله ﷺ قال: «لا يزال البلاء بالمؤمن والمؤمنة في نفسه وولده وماله، حتى يلقى الله تعالى وماعليه خطيئة».

رابعا: أثر البيئة العربية في الأدب العبري المعاصر.

يعتبر الناقد الفرنسي «هيولت تين» من أبرز القائلين بأثر البيئة الحتمية على الأدب، ففي مقدمته الشهيرة المؤلفة في الأدب الإنجليزي، والتي نُشرت عام ١٨٦٣ جاء «تين» بنظرية أقر فيها بتأثر الأدب بثلاثة عوامل هي الجنس والزمان والبيئة، وهو يرى في هذا الإطار أن الإنسان خاضع لأوضاع حتمية في بيئته تتحكم في الأدب وفي الحياة العقلية بصورة عامة، وهو في مذهبه هذا متأثر بنظرية هيجل، وكلامها قد اعتنق مذهب ابن خلدون في هذا المقام.

ولقد كان تأثير البيئة العربية والإسلامية واضحاً في الأدب العبري المعاصر، حيث حفلت روايات عديدة بنماذج شتى تعكس جوانب متعددة ومتنوعة من هذا التأثير، تمثلت في المفاهيم والعادات والتقاليد العربية والإسلامية، بالإضافة إلى الأمثال الشعبية ولقد عكست العلاقات الزوجية وما يتعلق بها كثيراً من هذه الجوانب،

إذ نجد على سبيل المثال الكتابات العبرية المعاصرة تعرض لمفاهيم خاصة بالبيئة التي ظهرت فيها مثل عزوف الأسرة عن تزويج البنت الصغرى قبل الكبرى، إذ يعتقد أن ذلك قد يؤدي إلى «عنوسة» الكبرى، حيث يرفض الشباب للتقدم إليها خوفاً من وجود «علل» أدت إلى زواج الصغرى قبلها، وهذا ما عبر عنه الكاتب العبري **شالوم درويش** في روايته «فرايم».

كما وجدنا مراحل تزويج البنت في البيئة العربية قد انعكست في هذه الكتابات إذ تبدأ برؤية العروس، وزيارة وفد نسائي من أهل العريس وما يتبع ذلك من عملية «فحص» للفتاة، ثم الالتحاق على تفاصيل الزواج، ولبلة الحنة التي أفاض الأدباء العبرانيون في وصفها، ثم احتفالات الزواج ولبلة النحلة والاهتمام بعذرية الفتاة، وإشهار ذلك في «الصباحية».

كل ذلك وجدناه بتفصيل وإسهاب في كتابات **يهودا بورلا وشالوم درويش** وغيرهما.

وفي إطار عادات الماكل والمشرب والملبس، وجدنا تصويراً دقيقاً لها على صفحات الأدب العبري ممثلاً في **إسحاق شامى** و**يهودا بورلا** و**أمنون شموش** وغيرهم، ووجدنا مجموعة قصصية كاملة عن الخيول ومكانتها في الحياة العربية ضمن كتابات **إسحاق شامى**.

أما الأمثال الشعبية، فقد وجدت لها صدى في الأدب العبري، فوجدنا العديد منها في صورته العربية وبخاصة في كتابات **شمعون بلاص** و**سامى ميخائيل** و**يهودا بورلا** وغيرهم، ومن هذه الأمثال نذكر بعضاً مما أورده **سامى ميخائيل**:

لا يلدغ الحكيم من جحر واحد مرتين (مع استبدال كلمة الحكيم بالمؤمن) وذلك في رواية لجوء، ص: ١١.

اعط العيش لخبازيه، لجوء، ص: ٣٣٤.

ابعد عن الشر وأضحك له، وهي في الأصل وغن له،
لجوء، ص: ٣٩.

القشة التي قصمت ظهر البعير، متساوون ومتساوون
أكثر، ص: ١٠٩.

الحب أعمى، متساوون ومتساوون أكثر، ص: ١٤٣.
كما نجد نماذج من الأمثال الشعبية عند شمعون
يلاص أيضاً منها:

كل واحد السبع يأكل بيه سنة، وهو مثل عراقي
شعبي، يوحي بقوة الشخص المضروب به المثل، أي أن
الأسد يعود أكثر من مرة ليأكل من لحمه خلال سنة
كاملة، رواية المعبرة، ص: ٩٢.

السجن للرجال، وقد ورد في رواية المعبرة، ص: ١٨٣
ورواية غرفة مقفلة، ص: ٤٠.

أما عند يهودا بورلا فقد كثرت الأمثال الشعبية
العربية، ولعل هذا يرجع إلى كثرة الشخصيات النسائية
في رواياته، حيث تميز هذه الظاهرة - ظاهرة ضرب
الأمثال - المرأة العربية بوجه عام، ومن هذه الأمثال نجد:
اسال على الجار قبل الدار، مجموعة «الفانية»،
ص: ٥٢ - ٥٣.

الهوامش:

التي فات مات، المجموعة السابقة، ص: ٥٤.
من فمك للسماء، للمجموعة السابقة، ص: ٧٠.
عصفور باليد أفضل من مائة بالهواء، رواية «زوجة
المكروهة»، ص: ٥٤.
الخاتمة.

وهكذا نتضح لنا من خلال العرض السابق حقيقتان
تمثلتا في تحديد مصادر التأثير العربي والإسلامي،
وتحديد مظاهره. أما مصدريه فهي البيئة الفلسطينية
العربية، والمهاجرين اليهود العرب، وشهرة الأدباء العرب
وعالميتهم. وأما مظاهره فقد وجدناها في استخدام
الالفاظ العربية والصيغ اللغوية العربية أيضاً، وكذلك
وجدناها في تأثير الأدب العربي الكلاسيكي والمعاصر،
كما وثقنا على آثار واضحة للمفاهيم الإسلامية،
بالإضافة إلى العادات والتقاليد العربية، واستخدام
الأمثال الشعبية العربية بصورة ملحوظة.

ولا أزمع أنني في هذه العجالة قد وفيت الموضوع
حقه، وإنما من المؤكد أنني قد أسهمت في فتح باب جديد
من أبواب الدراسات المقارنة، التي بحاجة إلى جهود
الباحثين، لنذكر عظمة أدبنا وتراثنا، وما فيهما من
عوامل جذب للآخرين.

١. أولريش فايسشتاين، التأثير والتقليد، ترجمة مصطفى ماهر، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث ١٩٨٣، ص: ١٩.
٢. مكارم الفعري، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، عالم المعرفة العدد ١٥٥، الكويت، نوفمبر ١٩٩١، ص: ٢٤.
٣. ألكساندر ديمار، مبادئ علم الأدب المقارن، ترجمة: محمد يونس، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص: ١٢٠ - ١٢١.
٤. م. ميخائيلوف، «شيلير في ترجمة الأدباء الروس»، أعمال ميخائيلوف، ج٢، موسكو، ١٩٥٨، ص: ٤٨، نقلاً عن مكارم الفعري، المرجع السابق.

- ٥ . انظر في ذلك: سمير سرحان، مفهوم التأثير، مجلة فصول، المرجع السابق، ص: ٩٢.
- ٦ . فان تيجم، الأدب المقارن، ترجمة: سامي المروى، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ح. ص: ٩٧ وما بعدها.
- ٧ . Shaw, J., Literary Imdeltedness and comparative Literay Studies, in Gomparative Literatue Method and Perspective, Navton Illinaiis univesity Press 1961, p. bi.
- نقلا عن: مكارم الفعري، المرجع السابق، ص: ٢٧.
- ٨ . قاييسشتاين، المرجع السابق، ص: ٢٠. ولزيد من المعلومات حول نظرية المحاكاة انظر: محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، دار بهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٥٦، ص: ٧: سهير القلماوي، من الأدب (١) المحاكاة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٣.
- ٩ . انظر: محمد بحر عبد المجيد، اليهود في الأندلس، المكتبة الثقافية، العدد ٢٢٧، القاهرة، ١٩٧٠، ص: ٩ وما بعدها.
- ١٠ . رياض بيديس، «الأنا» في مواجهة العالم، وشئون فلسطينية، العدد ١٨٠، يونيو ١٩٨٨، ص: ١٠.
- ١١ . توفيق الحكيم، أشعب، القاهرة، د. ت.
- ١٢ . شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية، مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن، بيروت، ١٩٨٥، ص: ٢٠٥ - ٢٨٧.



ساسون سوميخ
ت: صلاح أبو نوار



شهد النصف الأول من القرن العشرين اتجاها واضحا، في إطاره جاهد أعضاء الجماعات اليهودية المختلفة في الشرق الأوسط من أجل المشاركة في تطور ثقافة عربية حديثة. ففي العراق وسوريا ولبنان وبلدان أخرى، أصبح الشباب اليهودي - وذلك حينما كان المناخ الاجتماعي والسياسي يسمحان بذلك - مشاركا في الأنشطة الأدبية والصحفية. ولقد استخدم العديد من هؤلاء المثقفين، تمكنهم من اللغات الأوروبية علاوة على معرفتهم الوثيقة باللغة العربية، من أجل إنتاج مجموعة متنوعة من الأعمال الأدبية المترجمة والمؤلفة.^(١)

ولكن في مصر كان أفراد تلك الجماعات أقل بروزا في المجال الأدبي. فمن واقع تاريخها وتكوينها الخاص، وبالرغم من جنورها الشرق أوسطية الغالبة، نجد أن غالبية أفرادها من نوى التوجه الثقافي الأوروبي الواضح، ويستخدمون الفرنسية وغيرها من اللغات بوصفها وسيطهم الثقافي الأساسي. كما اتجهت مدارسهم إلى تفضيل الفرنسية على أنها أساسية للتعليم، وداخل الكثير من المنازل حلت الفرنسية تدريجيا وفي كل استخدامات الحياة اليومية، محل العربية وغيرها من اللغات المستخدمة مثل: اللاتينو، اليديشية، الإيطالية.

والواقع أن تلك التطورات توضح لنا لماذا فشلت الجماعات اليهودية المصرية في هذا القرن، في إنتاج أعمال أدبية تضارع في مكانتها وتأثيرها، أعمال تلك الشخصية اليهودية البارزة التي ظهرت في القرن السابق: يعقوب صنوع [جيمس صنوا].^(٢)

فهذا القرن نادرا ما أنتج أي مؤلف يهودي مصري ذي أهمية وشهرة، ساهمت كتاباته العربية في تطور

مساهمة اليهود المصريين في الثقافة العربية الحديثة

ساسون سوميخ: ولد في بغداد وهاجر إلى إسرائيل عام ١٩٥٦. حصل على درجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد، ويشغل حاليا منصب أستاذ الأدب العربي في جامعة تل أبيب وأستاذ كرسي هالوس للأدب العربي. عمل أستاذا زائرا للطلاب العرب في جامعة بريستون، وزميلا زائرا في كلية سانت أنتوني وجامعة أوكسفورد. يعتبر من أبرز المتخصصين في أدب نجيب محفوظ ويوسف إدريس.

وكاتب مقالات وواضع معاجم.^(٦) ولكنه رغم ذلك لم يصبح وجهاً أدبياً بارزاً، كما سئى في الجزء الثاني من دراستنا.

الموسيقى، السينما، النشر والحياة الأدبية

إن الأدب بالمعنى المحدد للكلمة، لا يمثل سوى مكون واحد من مكونات المشهد الثقافي. والحياة الثقافية تحتوى على أنشطة أخرى، بعضها كالسرح يرتبط بالأدب، والآخر كالموسيقى مستقل عنه تماماً. وفي إطار العديد من تلك الأنشطة الثقافية، كانت مساهمة اليهود أبرز من أن يتم تجاهلها.

ولقد كانت الموسيقى أحد الفنون التي برز فيها اليهود بوضوح. وهنا نخطر على بالنا أسماء يهودية كثيرة، في مجال التأليف الموسيقي والفناء والتمثيل، لكنى سأكثف بالحديث عن واحد منهم هو داود حسنى. وفي ظني أنى لست مؤهلاً لتقييم دوره في تطور الموسيقى العربية، لكنهم في مصر نفسها يردون اسمه باعتباره واحداً من الموسيقيين الكبار، فقد لعب بالمشاركة مع سيد درويش وكامل الخلعي. درأ رئيسياً في بعث وتشكيل الموسيقى المصرية في العقود الأولى لقرننا الحالي. ومن الواضح أن داود حسنى جدد وأبدع في عدة جوانب، لم يكن إقلها مساهمته في نشأة وانطلاقة المسرح الموسيقي. وينسب إليه أيضاً أنه أول مصري يؤلف أوبرا كاملة: ليلة كليوباترا، التي كتبت وعُرضت للمرة الأولى حوالى ١٩١٩. وكان النص من تأليف طالب الطب الشاب حسين فوزى (وُلد عام ١٩٠٠)، الذي سيصبح فيما بعد واحداً من أبرز المثقفين

الاجتاس الأدبية العربية الجديدة، مثل الرواية والقصة القصيرة والمسرح والشعر الحديث، أو النقد الأدبي. وحتى في ترجمة الأدب العالمي إلى العربية، وهو نشاط كانت له نتائجه الضخمة في تاريخ النهضة العربية الحديثة، وسنجد أن اليهود لعبوا دوراً أقل أهمية ويروزاً بمرحله من دور المهاجرين المسيحيين الشوام.^(٧)

ولا يعني ما سبق أن اليهود لم يكونوا نشطين في المجالات الأدبية. فهناك عدد من المؤلفين والصحفيين والعلما اليهود المصريين، الذين كتبوا باللغات الأوروبية وحققوا شهرة في الثقافات غير العربية، وعلى سبيل المثال: إدسوند جابى (وُلد في ١٩١٢) في فرنسا، وجاكولين كاهانوف ١٧ - ١٩٧٩ في إسرائيل. ولكن هؤلاء، لا يمكن ضمهم إلى مجال دراستنا، التي تركز على المساهمة اليهودية في الثقافة العربية الحديثة. وعلى نحو مشابه فإن النشاط الأدبي الموجه إلى جمهور يهودى خاص، مثل الجرائد والمجلات الصادرة بالعبرية واللغات الأخرى التي كرست جهودها لقضايا ومشاكل الجماعات

اليهودية^(٨). (على سبيل المثال: مجلة الشمس العربية في الثلاثينيات والأربعينيات)^(٩). يقع بدوره خارج نطاق مقالتنا، التي تهتم أساساً بالأنشطة الثقافية الساعية بوعي أن تصبح جزءاً من مساهمة في الحياة الثقافية العامة في مصر الحديثة. وبهذا المعنى كان الدور اليهودي، كما سنوضح فيما يلي، غير مؤثر وذلك على الأقل في مجال الإنتاج الأدبي.

وربما كانت هناك بعض الاستثناءات مثل حالة هراد فوج، وهو يهودى قرائى ولد بالقاهرة ١٨٦٦ ومات بها ١٩٥٦، وعُرف واشتهر بوصفه شاعراً غزير الإنتاج

المصريين. وكان فوزى قد توجه إلى درويش والخلعي أولاً، ولكن الأول طلب أجراً باهظاً ورفض الثاني بمجة أن المؤلف الشاب تخلى عن المعايير التقليدية للعروض الشعرية بانتقاله من بحر إلى آخر. وفي النهاية التقى فوزى بـ: داود حسنى، ووجد فيه اللحن المثالى لموضوعه. وبعد سنتين عاماً من تلك الوقائع، تحدث فوزى عنها متذكراً صديقه اللحن القديم: «هذا الرجل الشرقى: داود حسنى، وافق على تلحين موسيقى الأوبرا التى كتبها بعد أن عرفت وعاشت فن الأوبرا الحلية. فوضع موسيقى شرقية تضارع المعايير العالمية لموسيقى الأوبرا. كانت منظر لكمة إيزيس يتعبدون، وأخرى لصراعات ومعارك، وكلها حافلة بالفن من أولها لآخرها»^(٩)

ويتحدث علماء ومؤرخو الموسيقى المصريين دوماً عن داود حسنى بتقدير. ولوما تشهد القاهرة احتفالات بترائه الموسيقى، وما زالت لأغانيه شعبية واسعة فى العالم العربى. وهو ليس اليهودى المصرى الوحيد، الذى مارس التلحين وحقق شهرة^(٨)، والأدق إنه يمثل نوبة تقليد عميق الجذور داخل اليهود المصريين.

وهناك مجال آخر لعب فيه اليهود دوراً مميزاً. وهو السينما المصرية. فهناك ممثلون وعلى الأخص ممثلات، ومخرجون، وممثلون، وكتاب سيناريو، وفنيون. إلا أن هناك شخصاً أجدر بالذكر لدوره الريادى الفعلى هو توجو مزراحى. وفى تاريخ شعبى للسينما المصرية كتبه سعد الدين توفيق^(١٠)، جاء أنه فى الأعوام السابقة على تأسيس استديو مصر ١٩٣٦، كان هناك ثلاثة رجال شكلوا الريادة الحقيقية للسينما المصرية: محمد كريم واحمد جلال وتوجو مزراحى. والآخر، اشتهر فى مطلع مسيرته المهنية باسم احمد الشرقى،

والشرقى هو الممثل العربى لمزراحى. أنتج مزراحى فيلمه الأول «الكوكابين» عام ١٩٣٠، وناقش فيه أثار المخدرات المدمرة على الطبقات العاملة. وفى ١٩٣١ أنتج فيلمه الثانى بعنوان ٥٠٠١. أما فيلمه الثالث «أولاد مصر» ١٩٣٣، فيمثل أهم أفلامه فى تلك المرحلة. يصف سعد الدين توفيق الفيلم الأخير بقوله إنه «أول فيلم سيكولوجى فى السينما المصرية، وفيه لم يكن هو المنتج فقط بل أيضاً المخرج والسيناريست والممثل الرئيسى. كما يؤكد سعد الدين توفيق أن تمكن مزراحى من اللغة السينمائية يظهر فى كل أفلامه»^(٩)

ولقد ساهم يهود مصر أيضاً فى الثقافة العربية من خلال نشاطهم فى مجال الطباعة والنشر. وكان لصناعة الطباعة والنشر أهمية كبيرة فى عملية الإحياء الأدبى فى مصر، إذ كانت وسيلة لتقوية مكانتها فى القيادة الثقافية للعرب. ومنذ بداية القرن وربما قبل ذلك، حملت كثير من مؤسسات الطباعة المصرية أسماءً يهودية مميزة، مثل أشمر وروزنثال ومزراحى وواينشتين ودانيلو. ومن المحتمل وجود مطابع أخرى تحمل أسماء لاكتشف هوية مالكيها اليهودية. وينتمى إلى الفئة الأخيرة دمار الكاتب العربى، التى لم تعمر طويلاً ولكنها كانت نشطة وفعالة للغاية، وأنهى وجودها ١٩٤٨ بإغلاق السلطات لها. إن قصة تلك المؤسسة التى امتلكها الأخوان هرارى، وظروف نهايتها وإغلاقها، لاتزال فى حاجة إلى تناول. إلا أن دورها فى تنشيط صناعة الكتاب العربى موضع تقدير عام. فعندما أصدرت مجلة «الكاتب المصرى»، وفى شهرية أدبية رفيعة المستوى كان يرأس تحريرها طه حسين، كما عمل طه حسين أيضاً مستشاراً للأخوين هرارى، وذلك فيما يتعلق بسياسة نشر الأعمال

الأدبية، وعلى الأخص ترجمة عيون الأدب العالى إلى العربية. ولقد نتج عن هذا التعاون نشر بعض كتابات الأدب الأوربي، رفيعة المستوى، في ترجمات مثالية راقية. ووفقاً لما أورده لويس عوض: «لو قدر لذلك الدار أن يستمر نشاطها لأكثر من عامين، لكان في مقدور طه حسين أن يكرر في الأربعينيات، ذلك العمل العظيم الذي أنجزه الطهطاوى في أربعينيات ١٩٨٩» (١٠).

وإذا اتجهنا صوب الأدب بالمعنى الحقيقي، وجدنا أن بروز قلة من اليهود في مجال الأدب العربي الحديث لايعنى غياب اهتمامهم به. فرغم أن غالبيتهم تكلموا ودرسوا وكتبوا باللغات الأجنبية، فقد كان لديهم اهتمام قسوى بالأدب العربي. وما سبق يصح على الأخص بالنسبة لليهود القرائين، لكنه يصح أيضاً بالنسبة لغيرهم. ويكفي هنا أن نذكر أنه عند تأسيس مجمع اللغة العربية ١٩٢٢، كان أحد مؤسسيه الحاخام الأكبر حاييم ناحوم. ومن الجائز تماماً أن أحد أسباب تأمله للعضوية، معرفته بلغات سامية أخرى كالعبرية والآرامية. ولكن معرفته الواسعة بالعربية لم تكن عاملاً أقل في ذلك.

ونجد مؤشراً على اهتمامهم بتطور الأدب العربي الحديث، في مصابفتنا لشباب يهودى شاركوا في جماعات الأدب الطليعى والصالونات الأدبية. وسوف أشير هنا باختصار إلى حالتين، مصدرهما بعض المذكرات الأدبية المصرية تعود الأولى الى العشرينيات، حيث نجد أدباء ومثقفين قاهريين شبان قد تعودوا الالتقاء في مقهى قاهرى مميز. وقدرة تلك الجماعة أن تُعرف فيما بعد باسم المدرسة الحديثة، وكان من أعضائها مؤلفون

بارزون وآخرون سيصبحون مؤلفين، مثل: يحيى حقي ومحمد تيمور و طاهر لاشين وأحمد خيرى سعيد وحسين فوزى. وخلقت تلك المدرسة قوة دفع حيوية، ساهمت في تطور القصة القصيرة وتحديث الرواية العربية ككل. (١١) وكان من أعضاء المدرسة «شالوم داود بن مسعولة»، وهو طبيب يهودى شاب [مل كان قرائياً؟]، تكررت الإشارة إليه في كتابات حسين فوزى، الذى يصفه بأنه «فيلسوف المدرسة وطبيبها المجلى». (١٢) أما الحالة الثانية فكانت في صالون العقاد. وفي كتاب صدر حديثاً للكاتب والصحفى المعروف أنيس منصور، نجد رواية لصاحبه من المرجح حدوثه فى منتصف الخمسينيات. فقيل هجرتها جاءت إلى العقاد عائلة يهودية تدعى الوداع الأخير، وبعد انصرافهم تحدث العقاد ساخراً عن اليهودية والصهيونية. فما كان من شاب يهودى يدعى هراوى، كان مواظباً على صالون العقاد، إلا أن رد بخطاب عاطفى حماسى دفاعاً عن الأمال القومية لشعبه. وكان من الواضح، كما يذكر أنيس منصور، أن العقاد قد تأثر [أو انزعج] بعمق مما سمعه. (١٣)

ومن المرجح أن الحالتين السابقتين لا تمثلان ظاهرة استثنائية، وبالتالي فمن الراجح أيضاً وجود شباب يهود فى الجماعات والحلقات الأدبية الأخرى. فعلى سبيل المثال من المعروف أن اليهود لعبوا دوراً كبيراً فى الصالونات الثقافية اليسارية (١٤)، بينما نجدهم أيضاً مرتبطين بدوائر ثقافية غير يسارية، كما هو الحال فى صالون العقاد.

مراد فرج



وفي الصفحات التالية ساقصّر على تحليل شكل ومحتوى الكتابات، التي استهدفت مخاطبة القراء المصريين عامة وليس أفراد الجماعة اليهودية، وأيضا تقسيم إنتاجه الأدبي في إطار الأدب العربي الحديث. فنجد كتابه الأول الموجه لى عامة القراء، في مجموعة مقالاته المعنونة «مقالات مراد»^(١٨) في الكثرة الغالبة من مقالات الكتاب البالغة خمسة وخمسين مقالا، يكتب بروح المصلح المصاب بإصلاحات جذرية في العلاقات بين الأفراد والطوائف الدينية. ويطالب بنى وطنه بهجر سلوكيات ومعايير اجتماعية أضحت فيما يرى قبيحة ومضرة بالبنیان الاجتماعي. وهناك مقالات عديدة تناقش موضوعات مجردة، مثل: السعادة والاتصال الاجتماعي والإيمان والهرطقة والانتحار وما يماثل ذلك. ومما يثير الدهشة في تلك المقالات، فشلها أن تعكس وتظهر القضايا السياسية المعاصرة. ويجب أن نذكر أن الكثير منها كتب خلال الفترة، التي وقع فيها حادث دنشواي وتداعياته، أي: تصرفات كرومر المثيرة للخلاف، اغتيال بطرس غالي، وجوالات اجتماعية وسياسية أخرى جاءت رد فعل للتطورات السابقة. وبعض تلك القضايا يشير إليها أحيانا في قصائده، لكنها تغيب عن صفحات مقالاته. ولكن هناك استثناء، يمثل في مقالة طويلة عنوانها «حرب الوطن»^(١٩) يذكر فيها بشكل عابر بطرس غالي ويصف بالوطنية والنفاع الصلب عن الوحدة الوطنية^(٢٠)، وهي مقالة جديرة بالملاحظة لأنها تمثل دعوة

بالرغم من مشاركة العديد من اليهود في مختلف الحياة الثقافية، خلال النصف الأول من القرن الحالي، فإن مراد فرج كان المؤلف اليهودي الوحيد المشهور الذي يكتب باللغة العربية. مات فرج في القاهرة عام ١٩٥٦ بعد بلوغ التسعين، تاركا خلفه تراثا من الكتابات يبلغ ٢٥ كتابا منشورا^(٢١)

في مطلع القرن قام فرج، وهو محام بالتدريب، بتحرير مجلة طائفية قرائية

دعاه «التهذيب»، نشر فيها مقالاته الأولى. وفي أعقاب ذلك أضحي مساهما منتظما في صحف ودرجات مصرية مختلفة. فظهرت مقالاته وقصائده في عدة منابر، كان بينها «الجريدة» صحيفه لطفي السيد والمزيد، صحيفة على يوسف، وهما صحيفتان ظهرتتا في العقدين السابقين على الحرب الأولى، وشكلتا طلائع مرحلة تاريخية جديدة. وفيما بين ١٩١٢ و ١٩٢٥ نشر الكاتب مجموعات من قصائده ومقالاته في سلسلة من الكتب، تناول الكثير منها الموضوعات اليهودية - القرائية: اللاهوت، والقانون، والتفسير التوراتي، وفيلولوجيا اللغتين العبرية والعربية، والشعراء اليهود العرب في العصور الوسطى، والقضايا القانونية المعاصرة، والمجالات السياسية، وموضوعات أخرى. وبالتعاون مع ابنه توفيق طالب الحقوق في هذه الفترة، ترجم رواية «ريما عن الفرنسية» دعاه «النهليست في روسيا»^(٢٢) وله تراجم أخرى منها: حكم سليمان ١٩٢٨، والرواية العبرية «حب صهيون» التي كتبها عام ١٨٥٢ المؤلف اليهودي التوريري أفراهام مابو^(٢٣)

الغربية والتطلعات الحديثة إلى مصر. كما لا يمكن تصنيفه على أنه من رواد التحديث، كما هو حال المهاجرين الشوام المسيحيين، أو كما هو حال معاصريه المصريين المسلمين مثل **فحشى زغلول وقاسم أمين**.

وإذا انتقلنا إلى الشعر فسنجد منشورا في «ديوان فرج» الذي ظهر في أربعة أجزاء فيما بين ١٩١٢ - ١٩٣٥، علاوة على «القدسيات» ١٩٢٣ الذي احتوى قصائد ونصوصاً نثرية. إن القصائد قد نظمت بأسلوب كلاسيكي جديد، وإن كانت كلماتها كثيرا ما تكون أقل قدما، من تلك التي استخدمها كثير من الشعراء الكلاسيكيين الجدد في أيامه والبؤرة الموضوعية تتغير من جزء إلى آخر، لكننا نلمس أيضا حضوراً دائماً لكثير من الموضوعات والاتجاهات. وتتناول قصائد الجزء الأول ١٩١٢ (٢٥) موضوعات مقالاته نفسها، أي التأملات في الحياة والمصير والحب والموت، والقضايا الاجتماعية والأخلاقية. وكما كانت المادة في تلك الفترة، احتوى الديوان على قصائد تعلق على الأحداث الجارية، علاوة على قصائد الرثاء والمديح. وفي الجزء الأول قصيدة كتبت بمناسبة رحيل كرومر ١٩٠٧، (٣٦) تذكرنا فوراً - على الأقل في مضمونها وإيقاعها - بقصيدة شوقي الشهيرة في المناسبة نفسها. فكلهما يوبخان كرومر على ملاحظاته الانتقائية الموجهة إلى المصريين. إلا أن قصيدة فرج تفترق إلى سخرية شوقي ذات الحدين التي أضفت على قصيدته أثرها الدائم. والواقع أن قصيدة فرج يمكن وصفها على أنها مقال صيغ شعراً، وتلصص عن رغبته في إعلان توحده مع العواطف القومية. وفي الجزء ذاته، تظهر أحيانا الموضوعات ذات المضمون اليهودي، لكنها تظل على العموم هامشية. والقصيدة

حارة للمصريين المسلمين، لأن يعاملوا مواطنيهم المسيحيين واليهود بروح التسامح والمساواة. ويطرح أمام القراء نموذج جمعية تركيا الفتاة، التي أعلنت المساواة بين الديانات والأعراق. (٢٦) ثم يدين هؤلاء الذين يرفضون استخدام عبارة «ورحمة الله» مع غير المسلمين، وبالطبع يمتدح سياسة محرري صحيفة «الجريدة» لسماعهم بنشر إعلانات عن وفيات اليهود والمسيحيين. (٢٧) وفي موقع آخر من مقالته، يرفض تفسير آية «ولا تؤمنوا إلا لمن اتبع دينكم» بكونها تعني «لا تتشكروا إلا في هؤلاء الذين ينتمون لدينكم»، قائلا إنها ليست من كلام الله بل اقتبست من تعاليم اعداء الإسلام وضمنت في القرآن لهدف محدد هو دحض وإدانة مضمونها. (*) ويبدو أن لطفي السيد كان حريصاً على نشر افكار مراد فرج، بوصفها جزءاً من اتجاه «الجريدة» نحو دعم الوحدة الوطنية وتشجيع الحوار بين الاديان في المجتمع المصري. ومن جانبيه استخدم فرج «الجريدة» منبراً للنقاش بأسلوب حذر، مشدداً على المصالح العامة المشتركة بدلا من الاختلافات والصراعات .

ورغم أن أسلوب وبنية مقالاته اتسما بالحدائق الكاملة، سنجد أن المؤلف كان أقل تطلعا في الثقافة العربية بالمقارنة ببعض معاصريه، مثل يعقوب صروف وفرح انطون ونيقولا الحداد. فلا نجد إلا نادراً أي إشارة إلى فلاسفة أوروبيين، أو مؤلفين أو كتب غربية، رغم أن هناك ذكر لرحلة إلى باريس. (٢٨) وفي كلمات أخرى، يصعب أن نعزو إليه، محاولة إدخال المفاهيم

* انظر للامانة الإبقاء على هذه العبارة الجارحة لضمومتنا. وغير الصحيحة بالطبع

الوحيدة التي تناولت موضوعاً يهودياً على وجه الحصر، كتبها على إنها ردٌ فعل على حوادث تهمة الدم في بور سعيد عام ١٩٠٢. (٣٧)

إن بقية أجزاء الديوان التي ظهرت في العشرينيات والثلاثينيات، تشبه الجزء الأول في أسلوبها وبنيتها العام، لكنها تتميز بكون الموضوعات اليهودية أكثر مركزية على نحو ملحوظ. وهذا ينطبق على وجه الخصوص، على ديوان «القدسيات» الصادر ١٩٢٣. (٣٨) والذي خصص بكامله للموضوعات اليهودية. هنا يتفاخر الشاعر يهوديته، مطالباً بني وطنه بالمساواة والتضامن والكثير من قصائد ديوان القدسيات، وأيضاً نصوصه النثرية الواردة في نهايته، تتناول المشروع الصهيوني في فلسطين، مفصحة عن توجع الشاعر معه. وللقدسيات صلة بمقالتنا، رغم سيطرة المضمون اليهودي عليها، من واقع إنها لاتخاطب اليهود فحسب. ذلك أن الكتاب في شعره ونثره، استهدف طرح مشاكل اليهود وأمالهم على الجمهور العام. فاستمتت قصائد عديدة منه بالطابع الجدالي، كما نجد إشارات متكررة إلى الأخوة العربية - اليهودية والأخوة الإسلامية - اليهودية، أخوة مصدرها وحدة الأصول التاريخية وتشابه التقاليد وقرابة اللغة. (٣٩) وحتى أكثر تلك القصائد صراحة في نزوعها الصهيوني، تحركها رغبة الشاعر أن يقنع مواطنيه المصريين بعدالة وشرعية الآمال القومية اليهودية.

وتعطي قصائد الجزئين الثاني والثالث من الديوان (نشرنا في عامي ١٩٢٤ و ١٩٢٩) الأولية، وإن لم تكن أولوية عديدة، للموضوعات ذات الميل الصهيونية وللتفاخر اليهودي. ولأن هذين الجزئين قد استهدفا

مخاطبة الجمهور العام، فإن التشديد على الموضوعات اليهودية يوضح أن الشاعر كان مناصراً صلياً للقومية اليهودية، وكان يأمل أن تحظى الفكرة الصهيونية بالقبول من واقع اعتقادها في توافقها مع آمال مصر القومية.

وفي الجزء الثالث نجد ثلاث قصائد عاطفية، تناولت زيارة وفد الأساتذة اليهود القادمين من فلسطين بوصفهم ضيوفاً رسميين على الحكومة المصرية ١٩٢٦. (٤٠) بينما تناولت قصائد أخرى التاريخ اليهودي وأبطال القنطرة. (٤١) وتناول غيرها موضوعات وشخصيات يهودية معاصرة. (٤٢) وهناك أبيات كثيرة تحفل وتحمي تأسيس المؤسسات اليهودية المحلية، دينية وعلمانية على السواء. (٤٣)

لكننا عندما نصل إلى الجزء الرابع الصادر ١٩٣٥، سنجد أن التأكيد على موضوعات القومية اليهودية تراجع كثيراً وهناك فقط قصيدة واحدة في هذا الجزء، يمكن وصفها بالصهيونية (٤٤) ، كما نتخذ الإشارة إلى الموضوعات اليهودية شكلاً دفاعياً. والدعوة للمصريين أصحاب الديانات المختلفة، لأن يحترم كل منهم الآخر، تظهر بشكل عارض في القصائد (٤٥). ولكن المحتوى القومي الحديث - مصرياً كان أم يهودياً - نجده غائباً بشكل واضح.

ولقد استمر فرج في الكتابة والنشر بعد ١٩٣٥، إلا أن انغماساته في العشرين سنة الأخيرة من حياته، كانت ذات طبيعة تراتبية وفيلولوجية فكريس جهده لوضع قاموس عبري - عربي مقارن، وفي ترجمة التوراة ترجمة شعرية عربية. (٤٦) وهذا الاتجاه يمكن أن نعتز به (٤٧)، انتخابه عام ١٩٣٦ عضواً في مجمع اللغة العربية (٤٨).

الحديثة في القرن العشرين: ففي مجالات معينة، على سبيل المثال: الموسيقى والسينما والمسرح، نجد يهودا في فترات تاريخية حاسمة. كما تواجد حضور يهودي ما في المجال الأدبي العربي، تجسد على الأخص في شخص مراد فرج. ولكن إذا أردنا الوضوح فيجب أن نلاحظ أن غالبية المؤلفين المصريين اليهود قد اتجهوا إلى الكتابة بلغات أخرى.

ولكن يمكن أيضا تفسيره باعتباره نتيجة لوعيه بالاتجاهات المصرية المتنامية تجاه القومية العربية، والتراجع التدريجي للأمال التي عقدها من قبل على صعود القومية المصرية وتضامن الأديان الذي كانت تنادي وتبشر به.

يمكن لنا إيجاز التحليل السابق فيما يلي: يدعونا أنه ليس من السليم أن نفترض، غياب مشاركة ومساهمة اليهود المصريين في ميلاد وتكوين ثقافة مصر العربية

«هوامش»

(١) حول هؤلاء، الكتاب انظر:

Itzhak Bezaled (ed). The Writings of sephardi and Oriental Jewish Authors in languages Other than Hebrew (A Bibliographical Survey of Belle - Lettres in the Twentieth (century)' Tel Aviv University 1982, pp.. 279 - 310' S. Moreh (ed). short stories by jewish writers from iraq, jerusalem 1981.

(٢) حول صنوع أو صنوا انظر:

Irene L. Gendzier, The Practical Visions of Yaqub sanu Harvard University press 1966, and Chapter 8 by shmuel Moreh in this Volume.

(٣) حول بدايات الترجمة الأدبية إلى العربية انظر:

.S. Somekh, The Emergence of Two sets of stylistic Norms in the Early Literary Tarnslation into Moder Arabic, Poetics Today 2 (1981) No. 4, pp. 191 - 200

(٤) حول الصحافة اليهودية في مصر الحديثة انظر:

Jacob M.laudau, Jews in Nineteenth - Century Egypt, New york and London, 1969, pp. 102 - 103.

- عواطف عبد الرحمن: الصحافة اليهودية في مصر، القاهرة، ١٩٧٩.

(٥) حول صحيفة الشمس انظر:

Victor Nachmias, El-Shams - a jewish Newspaper in Egypt, 1934 - 1948" (Hebrew) pe'amim, No. 16, (1983), pp. 129 - 141.

(١) حول حياة وأعمال مراد فرج انظر:

R. Yosef al - Gamil, Toledot ha-Yahadut haQara'i (A History of Karaite jewry,) Vol. I, Ramla 1979, pp. 160 ff.

ويوجد قائمة غير كاملة لكتابات فرج في:

Itzhak Beazalel's Bibliographical Survey (N. I, supra).

وانظر أيضا:

Leon Nemoy, Murad Farag and His Book, The Karaites and the Rabbanites, Revue des Etudes Juives (REJ) 135, - 1 - 3 (1976) pp. 87 - 11' and Nemoy, A Modern Karaite - Arabic poet: Mourad Farag, Jewish Quarterly Review (JQR) (1979 - 1980) , pp. 195 - 209.

ونلاحظ أن ليون نموي يورد أن تاريخ ميلاد فرج كان ١٨٦٧ ويحدد وفاته في ١٩٥٥.

(٧) محمد سعيد، «مع الدكتور حسين فوزي»، الهلال، يناير ١٩٧٩ أو ص ١٥.

(٨) هناك يهود مصريون آخرون اشتهروا في عالم الموسيقى في النصف الأول من القرن العشرين، وهم:

إبراهيم سهلون، زكي مراد، زكي سمرو.

(٩) سعد الدين توفيق، قصة السينما في مصر، القاهرة، ١٩٦٩، صص ٤٩ - ٤٤، ٦٤.

(١٠) لويس عوض [مترجم] - الوادي السعيد، تأليف صمويل جونسون، القاهرة، ١٩٧١، ص ٨ من مقدمة المترجم.

(١١) حول المدرسة الحديثة انظر:

J. Brugman, An Introduction to the History of Modern Arabic Literature, Leiden 1984, pp. 249 ff.

(١٢) حسين فوزي، سنجاد في رحلة الحياة، القاهرة ١٩٦٨، ص ص ٣٤، ٦٣.

(١٣) أنيس منصور، في صالون العقاد: كانت لنا أيام، بيروت والقاهرة، ١٩٨٣، ص ص ٣٠٣ - ٣١٧، ٣٢٢ - ٣٣٦.

(١٤) لويس عوض، العقاد، أو تاريخ حسن مفتاح، بيروت، ١٩٦٦، ص ١١ [المقدمة].

(١٥) حول حياة فرج انظر المرجع المذكور في الهامش رقم ٦.

(١٦) مراد وتوفيق فرج [مترجمان]، النهليست في روسيل القاهرة، ١٩٠٩.

(١٧) حول هذه الترجمة انظر: al - gnil, p. 166

وشخصيا لم أتمكن من الحصول على نسخة منها.

(١٨) مراد فرج، مقالات مراد، القاهرة، ١٩٠٩

ولهذه المجموعة عنوان فرنسي هو: Essais sur la moral

- (١٩) المرجع السابق، ص ٢٠٠، ٢٢٢.
- (٢٠) المرجع السابق، ص ٧-٢٠.
- (٢١) المرجع السابق، ص ٢٠٣.
- (٢٢) المرجع السابق، ص ٢١٦.
- (٢٣) المرجع السابق، ص ٢٢٠ - ٢٢١.
- (٢٤) المرجع السابق، ص ٢٦٦ - ٢٨٢.
- (٢٥) مراد فرج، ديوان مراد، الجزء الأول، القاهرة، ١٩١٢.
- (٢٦) المرجع السابق، ص ٢١٧ - ٢١٨.
- (٢٧) المرجع السابق، ص ١٦٩ - ١٧١. وحول حوادث تهمة الدم في بور سعيد انظر: D. Landau, Op. cit., p.35.
- (٢٨) مراد فرج، القديسات، القاهرة، ١٩٢٣.
- (٢٩) المرجع السابق، ص ١ - ٦ [القصاص من الأبرياء إلى الثامنة].
- (٣٠) مراد فرج، ديوان مراد، الجزء الثالث، القاهرة، ١٩٢٩، ص ٤٦٩.
- (٣١) المرجع السابق، ص ٣٣ - ٣٤ (سليمان)، ١٢٧ (السؤال)، ١٢٨ (السؤال)، ١٢٩ (السؤال)، ١٢٩ (سائل الميكس).
- (٣٢) المرجع السابق، ص ١٠٧ - ١٠٨ (ناهم أفندي)، ١١٣ - ١١٤ (قطاوى باشا)، ١١٤ - ١١٥ (قطاوى باشا).
- (٣٣) المرجع السابق، ص ٤٢ - ٤٣، ٤٤ - ٤٥، ٤٦ - ٤٧، ١١٠ - ١١١، ١١٦ - ١١٧.
- (٣٤) مراد فرج، ديوان مراد، الجزء الرابع، القاهرة، ١٩٣٥، ص ١٠٢ - ١٠٣.
- (٣٥) المرجع السابق، ص ١٧ - ٢٥، ٣٦.
- (٣٦) في عام ١٩٣٧ صدر الجزء الثاني من «ملتقى اللغتين»، وفي ١٩٣٨ صدرت ترجمة شعرية لأمثال سليمان، وفي عام ١٩٥٠ ترجمة شعرية لسفراييب.
- (٣٧) حول عضوية مراد فرج في مجمع اللغة العربية انظر: (al - gamil, Toledot (n.6 supra
- ولكنني شخصياً لم أجد إشارة إلى عضوية فرج في مطبوعات المجمع.

شباب الكردى *



يقول الناقد الألبى (جرشون شاكيد)، إن بداية المساهمات الأدبية لأبناء من أبناء الطوائف الشرقية في مجال تناول الشخصية السفاردية في الأدب العبري الحديث تعود إلى إنتاج (نحمايو حشفسكى ثم تلاها بورلا وشامى وجوركين)^(١) بعد ذلك. وهؤلاء جميعا وإدرا في فلسطين عدا نحمايو حشفسكى وكانوا يمثلون في مجملهم الرعيل الأول من الأبناء اليهود الشرقيين ويعد ذلك بدا الإنتاج الأدبي لأولئك الأبناء المهاجرين والذين ينتمون في أصولهم لليهود الشرقيين بعد هجرتهم عام ١٩٤٨. مثل (ميخائيل ويلاس وشמוש)^(٢) وغيرهم. كما أن (تومز وشاحم)^(٣) حاولا تقديم وصف لليهود المغرب في الخمسينيات أيضا .

يهود العراق

وإسهامهم في الرواية الإسرائيلية

ويمكن القول بأن تناول واقع المعاناة التي تعرض لها اليهود الشرقيون بعد هجرتهم إلى (إسرائيل) لم يظهر إلا متأخرا في الأدب الإسرائيلي وبصورة تحاشي النقاد الإسرائيليون إبرازها أو التعرض لها على طريقة (اقتله بالإهمال) ، في محاولة لعدم تسليط الضوء على تلك الأعمال الأدبية التي تحاول أن تبرز إرغاصات ظاهرة التمييز الطائفي في إسرائيل. وفي هذا الصدد يمكن أن نشير إلى أن الأديب الإسرائيلي (إسحاق شنهار)^(٤) ، وهو يهودي من أصل شرقي قد تناول في بعض أعماله صور المعاناة التي عاشها يهود البلدان المهاجرة السفارديين في السنوات الأولى بعد تأسيس الدولة في الحياة داخل المعابر^(٥).

أما فيما يتصل بدور اليهود العراقيين في الحياة الثقافية في إسرائيل ، فإن هذا الدور لم يخرج عن إطار الحدود التي رسمها المجتمع الإشكنازي بشكل عام لما

* ماجيستير في الأدب العبري المعاصر

في بروز مثل هذا العدد من الكتاب والأدباء بالإضافة إلى أن معظمهم كان له دور فعال في الحياة الثقافية في العراق قبل الهجرة ، ومارسوا الكتابة والأدب في أثناء إقامتهم بالعراق. وبالإضافة إلى هذا يمكن القول إن الطائفة اليهودية العراقية في إسرائيل تبدو أكثر تنظيماً من غيرها من الطوائف اليهودية الشرقية وأكثرها تأثيراً في الحياة الأدبية فيها.

والكاتبان **شمعون بلاص** ^(٦) و**سامي ميخائيل** اللذان سنتناول بعض آثارهما الأدبية هما من أبناء الطائفة اليهودية العراقية وقد هاجرا إلى (إسرائيل) ضمن الهجرة الكبرى الأولى في بداية الخمسينيات. وقد عبر كلامهما عن تجربته الواقعية بصدق من خلال التصوير الدقيق للواقع الإنساني الذي عاشاه. وقد ظهر ذلك جلياً من خلال روايتي «المعبرة» و «الورث» لـ **شمعون بلاص** وروايتي «الكوخ وأحلام» و «متساوون ومتساوون أكثر» للكاتب **سامي ميخائيل** وقد عبرت كل واحدة من هذه الروايات عن معاناة الطائفة اليهودية العراقية ، وعكست وجهة نظر اليهود الشرقيين وأراهم حول التجربة الصهيونية التي عاشوها ، وأفانق الدور الجديد لهم داخل المجتمع الإسرائيلي.

ومن المعروف عن الكاتبين **شمعون بلاص** و**سامي ميخائيل** أنهما شاركا في الحياة السياسية العراقية قبل هجرتهما إلى إسرائيل ، ليس باعتبارهما يهوديين وإنما باعتبارهما فريدين من أبناء الشعب العراقي. كما شاركا في النشاطات الأدبية أيضاً. وعلى الرغم من إسهام هذين الأديبين من خلال إنتاجهما الأدبي في إسرائيل يعد الهجرة بالنشاطات الأدبية في المجتمع

ينبغي أن يكون عليه حجم إسهام هذه الطائفة - شأنها في ذلك شأن سائر طوائف اليهود الشرقيين - ومن هنا فإن هذا الدور يكاد يكون مقتصرًا في تأثيره وفي حجمه على طوائف اليهود الشرقيين بشكل عام وعلى الطائفة العراقية بشكل خاص. وبالرغم من ذلك فإن الأمر لم يخل من استثناءات استطاعت أن تشق لها طريقاً في واقع الحياة الثقافية في إسرائيل من خلال دأب لا يتوقف لإثبات الذات من ناحية وإثبات الندية في مواجهة الدور الثقافي لليهود الإشتكازيم من ناحية أخرى. ونحن نذكر في هذا الصدد تلك الإسهامات الثقافية التي قدمها يهود عراقيون في مجال اللغة العبرية واللغة العربية مستغلين في ذلك دراساتهم العميقة في كل من اللغتين، ومن هؤلاء **يحيى قوجمان** صاحب القاموس العبري العربي و**داغيد سجييف** الذي قدم مؤخرًا أحدث قاموس عبري عربي وكذلك **ساسون سوميخ** أستاذ الأدب العبري في الجامعة العبرية ؛ والذي قدم دراسات قيمة عن أدب نجيب محفوظ . و **نسيم رجوان** المذرخ المعروف . وفي مجال الأدب برزت في الساحة الثقافية في إسرائيل أسماء كثير من الأدباء الذين يكتبون باللغة العربية وأيضاً بالعبرية أمثال **سمير نقاش** و**إسحاق بزموشيه** و**أنور شاورول** و**سليم شعنوع** و**شمونيل موريه** وغيرهم.

وفي مجال الكتابة باللغة العربية نشير إلى **سامي ميخائيل** و**شمعون بلاص** و**إيلي عمير** وغيرهم الذين يحارلون شق طريق لهم على خريطة الأدب العبري في إسرائيل.

وبطبيعة الحال لا يمكن أن تغفل الإشارة إلى أن الحجم النسبي الكبير للطائفة اليهودية العراقية كان سببا

إسرائيل وقد استقر شمعون بلاص وعائلته في المعابر لمدة سنة وقد عانى كثيرا خلال هذه السنة في المعبرة، وكان لهذه الفترة تأثيرا كبيرا في حياته الأدبية.

عمل شمعون بلاص بعد وصوله إلى إسرائيل في الكتابة بالصحف العبرية والعربية المختلفة والترجمة من العربية إلى العبرية ، كما أكمل دراسته الجامعية عام ١٩٦٨ حيث تخرج في جامعة تل أبيب. وفي عام ١٩٧٤ أكمل رسالة الدكتوراه بجامعة السوربون في باريس وكان عنوان رسالته «النكسة في الرواية والمسرح والقصة والقصة القصيرة العربية بين حزيران/ يونيو ١٩٦٧ وتشيرين أول/ أكتوبر ١٩٧٣ » ، وهي انعكاس للصراع الإسرائيلي. وقد عمل شمعون بلاص صحفياً في مجلة «مرحاف» وهي صحيفة أسبوعية كانت لسان حال «حزب العمال المتحدين» (المابام).

وقد فاز شمعون بلاص في عام ١٩٧٧ بجائزة التفرغ الممنوحة من قبل رئيس الحكومة إلى جانب خمسة أدباء آخرين.

أما آثار شمعون بلاص الأدبية فهي رواية «المعبرة» في عام ١٩٦٤ ، ورواية «في مواجهة السور» وقد صدرت في عام ١٩٦٩ وهي عبارة عن تسع قصص قصيرة تصف واقع أطفال العراق. وقد صدرت له في العام نفسه رواية بعنوان «أشعب من بغداد». وفي عام ١٩٧٠ صدرت له قصة للأطفال باللغة الإنجليزية (جذاء الطنبيوري) كما صدر له كتاب (قصص فلسطينية) في عام ١٩٧٠، ويشتمل الكتاب على أربع عشرة قصة لتسعة كتاب عرب مع عرض وترجمة لإنتاجهم الأدبي^(٨) وصدرت له مجموعة قصص في عام ١٩٧٩ تحت عنوان (المدينة السفلى)، وأعقبها

الإسرائيلي، إلا أننا نجد تجاهلاً كبيراً لكتابتهم وكتابات عدد كبير من أدباء أبناء هذه الطائفة الذين كتبوا بكل من اللغتين العبرية والعربية. ويبدو أن لهذا الأمر وجه آخر من وجوه التمييز والفرقة ضد اليهود الشرقيين. ولعل هذا الأمر هو الذي دفع الأدباء اليهود العراقيين في إسرائيل إلى تشكيل رابطة أدبية تتبنى نشر إنتاجهم الأدبي. ويمكن اعتبار هذه الرابطة رسالة من أبناء الطائفة اليهودية العراقية إلى كل الطوائف اليهودية الغربية تؤكد أن من بين اليهود الشرقيين كتاباً يمتلكون قدرات ومواهب أدبية لا تقل عن مواهب اليهود الإشتنازيين. لكن هذا لا يعني أن بعض هذا الإنتاج الأدبي لم يحظ باهتمام بعض النقاد والقراء. إلا أن هذا الاهتمام مازال عاجزاً عن تقديم أدباء من أبناء هذه الطائفة وجعلهم في الصفوف الأولى على الساحة الأدبية في إسرائيل.^(٩)

وقبل أن نتناول الآثار الأدبية التي تعكس الواقع السيئ الذي تعيشه الطائفة اليهودية العراقية باعتبارها جزءاً من أبناء الطائفة الشرقية. نتناول بعض أهم المصاح عن حياة الكاتبين شمعون بلاص وسامي ميخائيل.

شمعون بلاص :

ولد شمعون بلاص في بغداد سنة ١٩٣٠، وتعلم في مدارس «الإليانس» التي كان يتعلم بها معظم أبناء الطائفة اليهودية في بغداد، كما درس في معهد للصحافة أيضاً.

ومنذ شبابه بدأ يكتب في الصحف العراقية والمصرية وقد نشر قصص ومقالات نقدية عدة ومقالات تخص الأدب الاجتماعي السياسي. وفي سنة ١٩٥١ هاجر إلى

صدر رواية (غرفة مقفلة) في تل أبيب ١٩٨٠ .
وصدرت له رواية (شتاء أخير) في القدس سنة ١٩٨٤
ثم رواية (الورث) التي صدرت عام ١٩٨٧^(٩) وآخر
عمل أدبي له هو رواية (وأصبح شيئاً آخر) في عام
١٩٩١.

وعند وصول شمعون بلاص إلى إسرائيل استمر
في كتابة القصص العربية، وكانت عبارة عن قصص
قصيرة عبرت عن الواقع الذي يعيشه بلاص والطائفة
اليهودية العراقية. ومن هذه القصص (أحب الحياة)
التي تدور أحداثها في إحدى المعابر وتصور الحياة
البائسة التي عاشها المهاجرون اليهود القادمون إلى
فلسطين ، كما صورت المحاولات الاستغلائية من جانب
المستوطنين عن العمل لكثير من العمال.

وقد كتب قصة أخرى عنوانها (بين الأكواخ
والجحول) وتدور حول عرض مظاهر الإهمال الحكومي
لسكان المعابر ، وتعتبر هذه القصة مرحلة الانتقال من
اللغة العربية إلى اللغة العبرية.

وقد عرض بلاص في إحدى المقابلات التي أجريت
سبب تصوله من اللغة العربية إلى اللغة العبرية
قائلاً: (كتبت القصة والرواية منذ عهد الشباب باللغة
العربية في العراق. ثم بعد مجيئي إلى إسرائيل نشرت
بعض القصص في مجلة «الجديد» وانتقلت إلى الكتابة
بالعبرية، لأنني تحققت من كوني كاتباً يحاول إيصال
رسائله إلى جمهور من القراء يشاركه تجاربه الحياتية،
فيجب على أن أكتب بلغة هذا الجمهور الذي لا يقرأ
العربية)^(١٠)

ولاشك أن المنطلق الجديد الذي تحول إليه الكاتب
شمعون بلاص نابع من قناعة بأن للادب وظيفة

اجتماعية وبالتالي فإن الاستمرار في الكتابة باللغة
العربية فقط لا يمكن أن يؤدي وظيفته في مجتمع يتحدث
العبرية. ويبدو من خلال إنتاج شمعون بلاص الأدبي
وأن استخدام اللغة العبرية نابع من جذور عقائدية
وأيديولوجية لأنه لم يستخدم اللغة العربية على الرغم من
أن هناك كتاباً عراقيين مازالوا يكتبون باللغة العربية،
ولكنه لم يستطيع التخلص من تأثيره بالأسلوب العربي
ويظهر ذلك واضحاً في لغته الأدبية.

سامي ميخائيل:

سامي ميخائيل من مواليد بغداد عام ١٩٢٦ وقد
حصل على التعليم الابتدائي والثانوي فيها. وانتمى إلى
الحزب الشيوعي العراقي وهو في سن مبكرة وذلك لأن
نشأته كانت علمانية منذ البداية. وقد هاجر إلى فلسطين
في عام ١٩٤٩ بعد هروبه إلى إيران في عام ١٩٤٨. وقد
استقر سامي ميخائيل في مدينة حيفا حيث أصبح
أحد أعضاء رئاسة التحرير في مجلة «الاتحاد» الناطقة
بلسان «الحزب الشيوعي الإسرائيلي» (ماكي). وكان قد
بدأ بنشر كثير من القصص العربية القصيرة في مجلة
«الجديد» تحت اسم مستعار هو «سمير مارد» وقد ترك
سامي ميخائيل جريدة الاتحاد عام ١٩٥٥ حيث ترك
اللغة العربية وتحول إلى اللغة العبرية. وقد حصل
سامي ميخائيل على الشهادة الجامعية في هذه الفترة
في الأدب العربي من جامعة حيفا.

وقد كان لتحول سامي ميخائيل من اللغة العربية
إلى اللغة العبرية أكبر الأثر في نفسه حيث واجه كثيراً
من الصعوبات، وقد أشار سامي ميخائيل إلى هذه
الناحية في أكثر من مكان وفي أكثر من مناسبة في

كثير من الاحاديث الشخصية والمقابلات الصحفية وقد قال في إحداها:

(بعد قدومي إلى إسرائيل جابهت وضعاً لا يطاق. قرأت الإنجليزية وتحشت العبرية وفكرت وكتبت بالعربية واستمرت هذه الفترة ست سنوات وفي تلك الأيام عملت في هيئة التحرير بإحدى المجلات الأسبوعية العربية. وقد تطورت لغتي العربية الأدبية في إسرائيل بالذات . إلا أنه كلما كنت أزداد غوصاً في اللغة العربية كنت أدرك أنني اتحول إلى نبتة غريبة في إسرائيل، وكان الحاجز الذي فصل بيني وبين اليهود في (إسرائيل) يرتفع ويعلو. لقد صارت اللغة حدوداً صلبة وراسخة. وعندما وصلت إلى إسرائيل في سنة ١٩٤٩ كانت هجرتي عملاً فنياً لم يتطلب مني التزام أخلاقي أو قومي. ومثل كافة المطاردين بسبب أرائهم تنقلت من مكان لمكان. لقد كانت إسرائيل في نظري ولسنوات طويلة ملجأ مؤقتاً يمكن استبداله بملجأ آخر في كل لحظة. وقد كان للانتقال النهائي من العربية إلى العبرية أبعاد عميقة بالنسبة لي. عندما اتخذت القرار أدركت أن هذه هي الهجرة الحقيقية إلى «إسرائيل»^(١١) . وقد أشار ميخائيل إلى وضعه اللغوي فقال:

(عند وصولي إلى إسرائيل لم أكن أعرف كثيراً من التعاليم اليهودية عدا بعض الأشياء التي استطعت أن أحافظ عليها منذ نشأتي. ومقابل ذلك عرفت الكثير من الإسلام وعن الأدب العربي). وقد أشار إلى أن اليأس قد تسلسل إلى قلبه لأنه رغب في أن يكون أديباً، ولهذا خامره نوع من التصميم على التركيز في تعلم الديانة اليهودية والأدب العبري. من أجل أن ينسى ما كان فيه، وأن يكسب هوية جديدة، ولكنه يعترف أنه لم يستطع ذلك

بسبب عمره وكذلك بسبب الحالة المادية التي يعيشها والتي لم تساعد على تعلم اللغة العبرية بالشكل التقليدي .

ومع قبوله للهوية الإسرائيلية ورغبته في الاندماج والكتابة للمجتمع أصبح يعاني من حالة اضطراب لغوي وتعبيري^(١٢) . ويعترف بذلك قائلاً:

(أنا الآن أفكر بالعبرية وأكتب فقط بالعبرية. ولكني ما زلت أشعر أنني لم أولد باللغة العبرية وأحياناً كثيرة يتوقف القلم عن الكتابة والعقل عن التفكير من أجل البحث عن الكلمة الملائمة)^(١٣) . وهذه الحقيقة يعاني منها كثير من الكتاب الإسرائيليين الذين لم تكن لغتهم الأولى هي اللغة العبرية.

أما ذكرياته عن العراق فقد أشار إليها في إحدى المقابلات الصحفية التي أجريت معه، حيث أعرب عن رغبته في أن يزور العراق وأشار إلى أنه لا يزال يعيش على ذكريات كثيرة من علاقات الصداقة مع العراقيين حيث يقول: (أنا أعيش حتى هذا اليوم مع ذكريات أشخاص عراقيين مسلمين ومسيحيين، وأصدقائي في الحركة السرية الشيوعية عندما دافعوا عني وساعدوني في الخروج من المواقف الصعبة وقسم منهم ضحوا في حياتهم من أجل حقيقة هذه الصداقة). وعند سؤاله عن مدى اندماج الطائفة اليهودية العراقية في المجتمع الإسرائيلي ، وهل يفضل تسمية مهاجر من أرض بابل أم مهاجر من أصل عراقي؟ أشار إلى تجنب بعض اليهود العراقيين تسمية أنفسهم باليهود العراقيين نتيجة حالة الكراهية التي يشعر بها المجتمع الإسرائيلي تجاه كل العرب، وإلى أن

تماما مثلهم، لقد كنا فى عيون المسلمين وفى عيوننا عربا من اصل يهودى).

وعند سؤاله حول رأيه فى أحداث حرب الخليج وعن مدى الدمار الذى أصاب العراق، أشار (إلى أنه حزين على ما أصابه لأنه يعتبر كل ما هو موجود فى بغداد رمزا ونكرا لطفولته). وعندما شاهد صورا عن حياة الشعب العراقى فى حرب الخليج قال: (إننى أشعر بحزن وتعاطف مع تلك الأم التى ركضت وسط القصف فى شوارع بغداد ، وحزين لرؤية جثة طفل عراقى تحت البطانية) (١٤).



الهوامش :

- (١) سمحايو حشفسكى: (١٨٦٩ - ١٩٣٤) ولد فى برسيك دليتا وهاجرت إلى فلسطين عام ١٨٨٩ ضمن موجة الهجرة الأولى (١٨٨٢ - ١٩٠٢) تناولت كتاباتها مشاكل الاستيطان وقد وصفت مهاجرى اليهن وفارتهم بالإشكنازيم - يهود يورلا: (١٨٨٦ - ١٩٦٩) ولد فى القدس، يعتبر من أوائل الأدباء العربيين السفارديم ولد فى أسرة فى الريانيم تعود أصولها إلى ازميز بتركيا. تناول فى كتاباته حياة اليهود فى البلاد العربية وفى بلاد البلقان وفى فلسطين - اسحاق شامى: (١٨٨٨ - ١٩٤٩) ولد فى مدينة الخليل وتعود أصوله إلى بلاد الشام - اهتم شامى فى كتاباته بوصف حياة يهود الشرق، وكذلك يعتبر من أكثر كتاب الأدب العبرى الفلسطينى شهرة فى الكتابة عن العرب - يعقوب حوركيين ولد فى يافا عام ١٨٩٨ ينتمى إلى كتاب الهجرة الثانية مثل الكتاتين شامى ويورلا اللذين كانت تربطه بهما صداقة حميمة بدأ حياته الأدبية فى سنوات العشرينيات من هذا القرن وكتب للشباب والكبار.
- (٢) - سامى ميخائيل وشمعون بلاص: سنتناول حياتهما بالتفصيل فى هذا الباب.
- إنمون شموش: ولد فى حلب عام ١٩٣٩ وهاجر إلى إسرائيل ١٩٤٨ حصل على عدة جوائز فى الأدب منها جائزة (أورشليم) للآداب وجائزة الإبداع، وله العديد من المجموعات القصصية التى تتناول البيئة الشرقية فى إسرائيل.

- (٣) بنيامين تموز، ولد في روسيا عام ١٩١٩ وهاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٤. أكمل دراسته في السوريين بعد ذلك وعمل في مجال الأدب وكان رئيساً للقسم الأدبي في صحيفة «هافرس» وله العديد من الإنتاج الأدبي
- (٤) ناتان شاحم: ولد في تل أبيب وخدم في «البالماخ» (سرايا الصاعقة) وشارك في حرب عام ١٩٤٨ ضد العرب، كتب العديد من الروايات والمسرحيات وقصص الأطفال.
- (٥) شاكيد، جرشون، «مسيبورت معطريت ١٨٨٠ - ١٩٨٠ (الأدب العبري، النشر ١٨٨٠ - ١٩٨٠)، الجزء الثالث دار نشر كيتز. مطبعة حديق، تل أبيب، ١٩٨٨، ص ٢٣٣.
- انظر الشامي، رشاد (تذكور) لمحات من الأدب العبري الحديث مع نماذج مترجمة، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس ١٩٨٤، قصة «وجبة هزيلة» للكاتب (إسماعيل شنهبار) ص ٩٥.
- (٦) شمعون بلاس: يكتب اسمه بالعبرية (بالساميخ) ولكن شاع في المنشورات العربية التي تصدر (في إسرائيل) كتابة اسمه بالعربية بالصناد بدلا من السين.
- (٧) محمد إدريس . محمد جلاء : «البيئة العربية كما صورها القصاصون العراقيون اليهود في كتاباتهم العبرية والعربية في النصف الثاني من القرن العشرين » ، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآداب ، جامعة طنطا، ص ١٥٧ - ١٥٨
- (٨) غنايم . محمد حمزة . حديث مع شمعون بلاس مجلة «الشرق» ، المجلد ٧، العدد ١٢٨ آب / أغسطس - كانون أول / ديسمبر ١٩٧٧، ص ٨١
- (٩) محمد إدريس . محمد جلاء . المصدر السابق ، ص ١٧٦
- (١٠) غنايم . محمد حمزة . المصدر السابق، ص ٨٠
- (١١) ميخائيل سامي. «أن تكون أنيبيا من أصل عراقي»، مقال في مجلة «موزنايم» ، العدد ٥٦، (٢-٤) تل أبيب، ١٩٨٣ ، ص ٨ - ١١
- (١٢) محمد إدريس . محمد جلاء . المصدر السابق، ص ١٦٧ - ١٦٩
- (١٣) ميخائيل. سامي: المصدر السابق ، ص ١٠
- (١٤) إيلون . جيورا: «مثل كل العراقيين لعب لنا الآخر لعبة الرجل القوي»، صحيفة «معاريف»، ٢٢ / ٢ / ١٩٩١، ص ١٥



محمد حسن عبد الخالق*



يهود اليمن

في أدب حليم هزاز

اليمن ذلك المجهول، عاش فيه اليهود منذ أقدم العصور يفلفهم الجهل، والإيمان بالغيبيات والخرافات، وربط الخلاص ربطاً مطلقاً بالظهور المسيحاني وبحسابات نهاية الأيام التي يأتي فيها المسيح وينقلهم إلى أرض الميعاد، لهم عاداتهم الخاصة وتقاليدهم ومعابدهم ومنازلهم .

بالإضافة إلى معيشتهم بين جبال اليمن التي كانت بمثابة «الشلابة» التي حفظتهم طوال قرون عديدة من الاندثار أو الاتصهار، فكانوا صورة أمينة لأوائل اليهود، لم يختلطوا بغيرهم وتزوجوا فيما بينهم، وكانت لهم محاكمهم الدينية الخاصة، وكل ماكنّا نعرفه عنهم، هو كتابات الرحالة والمستشرقين. وعلى العموم فقد كانوا عرباً في كل شيء، عدا الدين، عاشوا آمنين مطمئنين، يخضعون لقوانين أهل اللفة في الإسلام.

وهذه الجماعة التي نشأت في جو الشتات والمنفى وتحيا على أمل أن يهل وقت «المخلص» كي يخلصهم مما هم فيه، كانت لهم سمات خرافية تشدهم من ماض قد تلاشى إلى أمل عودة براق، لكن دون ذلك أهوال وعذاب وضحايا. ولقد كانت هذه الطائفة من البشر مفتقرة إلى قيادة تسوسهم عقائدياً وتتقدهم من الشعور بالغيرة والاضطهاد ويث روح الأمل في نفوسهم حتى تتوارث الأجيال حفظ التراث ولا يخبر من القلوب أمل العودة ويتحقق الرجاء باستعادة أرض الميعاد «فلسطين».

في هذا الجو النفسى القلق نشأت القيادة الروحية بين اليهود وتسبم «الماريان» ذروة القيادة، ولقد ترمست هذه القيادة على مدى الأزمان وتدرجت على إتقان فن الخرافة والرؤى، وتخييل الصعود إلى السماء، ولقاء

* باحث في الأدب العبري الحديث والمعاصر . عمل في جامعة بغداد وجامعة بغداد.

اليهودية المقيمة في ظلال هذه الأنظمة وكلها فرص انتهزها هزّان وسخرها في دبه ليقنع أبناء عمومت بأن لا خلاص من هذه المعاناة إلا بالهجرة إلى فلسطين .

حياة حليم هزّان الأدبية خارج فلسطين

ولد الأديب حليم هزّان عام ١٨٩٨ في «سيدروفيتسكي» قرية في إقليم كييف بأوكرانيا وتلقى تعليمه التقليدي فيها ودرس الآداب العبرية والروسية . وقبل قيام الحرب العالمية الأولى بعام ، غادر مسقط رأسه ، وكان يبلغ السادسة عشرة من عمره ، ثم تجرّول في قرى روسيا من ١٩١٤ - ١٩٢٠ وفي عام ١٩١٨ طبع كتابه الأول «كشورق الشمس» في مجلة «هشيلوخ» أوديسا . بتحرير «كلوزنر» يصف فيها الحيرة اليانسة للجيل الشاب ووقع عليها باسم «رح تسيغي» . وفي عام ١٩١٩ طبعت في «هشيلوخ» قصيدته «على همشمارة» التي خصصها «شأؤول تشرنوفسكي» وهذان الإنتاجان الأولان كانا يعيدان عن أن يبشرا بمنهج هزّان الخاص في الأدب العبري ، وكان هزّان في أوكرانيا أثناء الحرب الأهلية ، ومن هناك توجه إلى «القرم» وفي عام ١٩٢١ انتقل إلى القسطنطينية ، وكانت هذه الفترة بمثابة تحديد لمنهجه الأدبي ثم غادرها بعد عام ونصف إلى ألمانيا ثم إلى باريس ، وفي عام ١٩٢٤ نشر في مجلة «هتقوفاه» أقاصيص الثورة التي تتضمن:

«من هنا وهناك» وهي المرة الأولى التي وقّع فيها باسمه ، وفصول الثورة «وشموئيل فرانكفوتر» ، ١٩٢٥ ، وتجد في هذه القصة جو تلك الأيام التي ظهر فيها الشوق للخلاص بالدرجة نفسها التي ازدادت بها أعمال العنف ، وهي وصف لشباب الشوارع اليهودي الذي

الملائكة للتبشير باقتراب وقت المخلص ، وباختصار ظلت هذه الطائفة منسية في ذلك الركن من العالم ، حتى جاء هزّان واحتك بهم في القدس ، لأنه لم يزر اليمن قط .

ولكن بحسه الفني شكل من هذه الطائفة خلقا أدبيا عظيما ، وبذلك صانهم من الاندثار واحتفظ بهم للأجيال القادمة ، وأدخلهم مادة ثرية في الأدب العبري الحديث ، كما قيل عنه «لقد أجبر طائفة خرساء على التكلم»

كما أن الكشف الأدبي والفني الذي قام به هزّان يضيء عليهم نوعية خاصة بالإضافة إلى أن أعماله قد تركت أثرا بعيدا في نفوس يهود اليمن .

وقد كتب حليم هزّان روايتين عن يهود اليمن :

الأولى «الجالسة في الجنازة» ١٩٤٤ والثانية: «يعيش» ١٩٤٥ أربعة أجزاء . وتجد في الروايتين الخيط المتصل المار بأعماله السابقة أثناء وجوده في أوروبا شرقها وغربها وترحاله إلى تركيا ، وهو بروز الثقافة التوراتية الممزوجة بالشرعية اليهودية والأساطير والتصوف الديني اليهودي وهو ما يعرف بـ «القبالة» بالإضافة إلى إبراز علماء الدين وأبناء القرية في أوروبا الشرقية حيث منبته وإبراز شيوخ اليمن مع التقارب في الأسلوب عند معالحته لأبطاله في قصصه قبل رحيله وأثناء رحيله وعند استقراره في فلسطين وتشابه تطورات الأحداث ، فهناك في أوروبا ، وهنا في الشرق ثورات وحروب وتحولات اجتماعية ، إما على شكل انقلابات عسكرية تطيح بأنظمة تقليدية ظلت متعاقبة على مر الزمان ، وفجأة يتغير كل شيء مع دهشة وذعر الطوائف

سيطرت عليه الأفكار الثورية مع وجود جذور تربطهم بالعالم اليهودي التقليدي الذي ظلت علاقتهم الروحية به قائمة.

ثم كتب عام ١٩٢٥ «ضغط بالدم» وهي قصة إسطورية فيها شيء من تداخل القدسية بالعلمانية.

وهي موضوعات تدور حول فكرة إضطهاد الشعوب الأخرى ليهود ورفضه لها من واقع الإحساس بالتميز العنصري اليهودي، فالخراب والانتفاخ هما الموضوع الرئيسي الذي يطبع طابع على كل قصصه، وأن أكثر الأشياء كراهية لدى نفسه هي العبودية التي يرى أنها تشمل كل الجالات في الحياة اليهودية وكل طبقات اليهود وأن نبوة هزاز الكبرى في رنتاجه هي القاء على روح العبودية التي إلصقت باليهود.

وفي عام ١٩٢٨ كتب سلفاء غنى وفقير، وطبعت في «مقوفاه» ونجد في محورها نفس البطل ونفس المشكلة، مشكلة صمود بقايا البلدة المتهمة وموقف ساخر وساخط في وجه المفاهيم المتباينة أو المجردة يعيش فيها فيج . ثم كتب «مدينة وفزع» - «جرمنا» - «في ظل ممالك» - «مستوطنة في غابة» (١٩٣٠)

حياته داخل فلسطين:

هاجر إلى فلسطين مع الهجرة الرابعة ١٩٣٦ واستقر بالقدس حتى وفاته، ومنذ هجرته إلى فلسطين هاجر أبطاله وقضاياهم سواء في قصصه عن حياة المهاجرين الأوائل، كمجموعة قصصه التي سماها «الرجى المكسورة» - والتي نال عنها جائزة بيالك عام

١٩٤٢ وهي «الأجيال الأولى» - «بركة خفية» - «رجل من إسرائيل» - «مدينة وفزع» «جرمنا» - «الحساب» - «تناسخ الأرواح» - «حميم الحمال».

كما كتب «فضل الصدق» ١٩٤٥، و«عذاب الحب» ١٩٤٦

وكذلك في قصصه عن مشروى أوروبا نتيجة للحرب العالمية الثانية مثل: «البرميل العكر» و«درايكن» و«جبل بالمعالم» وتطفو في كل هذه الأعمال إناس تتأثر عالمهم الحضاري في عواطف الحروب . وهم يهربون من الدمار بنفوس محطمة.

أما مجموعة قصص «أحجار تلتظي» والتي صورت عام ١٩٤٦ فهي تتكون من عشر قصص

«العجلة الدائرة للخلف» « الأغنية» « ليلطف بنا الله» وهي قصص مأخوذة عن حياة يهود اليمن .

« جبل بالمعالم » برميل عكر

وهي قصص تصور حياة المهاجرين الزلزل في إسرائيل

« ثار ملتبه » - «درايكن» وهي صور من حياة المهاجرين من شرق أوروبا .

نجد في القصص الأربعة : جبل العالم . برميل عكر - درايكن - المعطة وهي قصص فكرية يستدعي بها هزاز بصفة عامة أسسا متصادمة وينعكس الصدام أحيانا في خلاقات بين الشخصيات ذات الآراء المختلفة ، وأحيانا في لقاء بين الشخصيات وبين خلفين وأن أسلوب تعبير الشخصية من الداخل جاء بدلا من وصفها من

للعيش من جديد حياة الشباب المخيبة للأمل ثم الانتقال إلى وصف الواقع الإسرائيلي بعد قيام الدولة - فجاء هذا الوصف في صوره يوميات لـ علة كاتب إلى فلسطين. وقد جاهد ليصف لنا واقعا جديدا بمشاكله كاستيعاب المهاجرين ومشاكلهم والضلالت الطائفية المتباينة بينهم والمحور الذي يلتزم به هو الثورة في إطار القرية، وقاعدته هي الإنهيار الإقتصادي والاجتماعي، والتوتر بين الجيل القديم والجيل الجديد هو أحد محاور قصصه الرئيسية.

وقد حاول هزاز مد جسور على الهوة التي تفصل الجيلين بواسطة مجموعة من الشخصيات الوسيطة. وكلما من الجيل القديم والجيل الجديد ينتظر الخلاص، كل حسب طريقته.

الجالسة في الخياش:

وهي وصف لحياة الطائفة اليهودية اليمينية في القدس أيام الحرب العالمية الثانية ، كما أنها تصور حالة نفسية واتجاهها في الدارة لثلاثة أنماط العقلية السائدة بين يهود اليمن، وقد صيرت أعضاء ثلاثة أجيال في أسيرة وأصده، الجد والأبن وبنت الابن، وهم الشخصيات الرئيسية بينما الشخصيات القليلة الأخرى ثانوية. وقد بدأ هزاز قصته بوصف مجتمع القدس بصفة عامة ويهود اليمن بصفة خاصة.

الجيل الأول: الجد ويمثله ماري سعيد، غريق خرافات صوفية يعيش في عالم خاص به وهو عالم القبالة والرؤى، وكلها تتركز حول نقطة واحدة هي الخلاص ومجيئ المسيح، لأنه قد كتب في التلمود، أن الاما كبيرة سوف تسبق الخلاص، فهو يتحدث عن المسيح بالنهار ويحلم به في الليل وعندما يتأخر المسيح

الخارج، وأن هزاز يعرض أمامنا الأبطال الحركة للعواطف في القصص الفكرية، كما أن السخرية في المبالغة الخارجية والأفكار المتضاربة تعكس كثيرا من السخرية الكامنة في المشاعر العامة عند هزاز كما أن هذه القصص الفكرية تكمن في الغالب في معاني الأشياء الدقيقة الخفية التي تتولد في أعقاب الخلاف بين الانفعال المتزايد وبين اللامبالاة الكاملة تجاه المسائل التاريخية.

كما كتب «ابواب نحاسية» ١٩٥٦.

وهي نسخة معدلة وموسعة لـ «فصول الثورة» من الناحية المتعلقة بالإسلوب، فجد أن الكاتب وسع الفقرات الوصفية، وضيق الإنفعالات النفسية واتجاهاته نحو الثورة، وأصبح شعوره شعور المنقرج الحايذ.

أما «دائرة البروج في الفلك» وتتكون من ثلاث قصص:

- «أفق مائل» - «عُرس ونبلة زواج» - «نهر متدفق»

وقد صور فيها ملامح الإستيطان اليهودي في إقليم «ليكنس» في فلسطين ثم كتب قصة «في قيد واحد» ثم المجموعة القصصية «هجر الساعات» عام ١٩٧٣ وهي قصص قصيرة: «نفس الرجل» - «حتى النهاية» - «في المقابر» - «مروحة وحجاب» - «الحوش» - «بفضبه» - «أبى شاب» - «وجهها لوجه» - «رعد» - «الدعى» - «توت»

فهو يستنبط من دراما الخراب دراما الخلاص سواء عن طريق المغربي القومي (غروب حضارة بني إسرائيل والمحاولة المسيحانية للخلاص - أو المغزى الشخصي الساخر الذي يقوم على تشويه الحب ومحاولة يائسة

يبحث عن طريق لاستعجال مجيئه، وهي نصيحة لصديقه «مارى الفقة» كما يتزوج من امرأة ثانية ليستعجل الخلاص بإنجاب نفس ثانية فى العالم، لأنه قد كتب فى التلمود «مجيئ المسيح متعلق بانتهاء خزينة الأرواح فى السماء»، وحتى فى أواخر أيامه يصوره هزاز وهو يستفسر عن إصلاح الطرق والشوارع فى تل أبيب ويافا.

وهذه الشخصية لا يرضى عنها هزاز فيجعله يصاب بالجنون ثم يموت

الجيل الثانى: والذي يمثل «صهيون» الآن، فهو فى نظر هزاز جيل مزعزع ومدمر، يفرق فى متحرك الحياة للإستفادة من متعها ومباهجها، فهو بطبيعته محب للمال ويتظاهر بالعلامة، وهو زير نساء، وطفلى فاسد ولا يتجاذب مع البيئة الجديدة، وكانت إتصالاته بالمستويات العليا فى المجتمع واليهود الأوروبيون فى القدس تجعله لا يرضى عن أسلوب الحياة اليمنية بالرغم من أنه تخلص من عبء التقاليد والثقافة اليهودية اليمنية، فلم يتألم فى فلسطين، وأخيرا تعلق بقصة غرام غير شرعية مع امرأة فى المنطقة الجاورة لسكنه، ويترك بيته بيتا لأجلها ولا يعود إلى صوابه إلا بعد أن تتركه حبيبته. وكان يرتكب الخطايا علنا ويحافظ على الشرائع بتواضع.

الجيل الثالث:

يمثله «رومية» ابنة صهيون، وهى تمثل الجيل الذى عاش فى فلسطين وتواصل فيها، وقد أحس بهذه الفوارق من إنطلاق فى الحياة وحرية واسعة وتسلم للسلطة، بينما يهود اليمن يعيشون فى الحرمان والحضيض،

فكانت تعاني مما تشاهده من تفرقة عنصرية بين الإشتكان واليمنيين، وقد ركز هزاز فى قصصه على هذه الظاهرة، ومن أجل هذا هربت من واقعها وانضمت للكيبوتس حيث وجدت خلاصها وهو من أهم أهداف هزاز التى أبرزها فى قصته، كما أنه حاول أن يصنع فيها نقاء الجنس اليهودى فى وصفها ووصف جمالها

وهو الجيل الذى يرضى عنه بعد أن مهد له الطريق وأرشده للخلاص.

٢ - «يعيس» - الرواية فى أربعة أجزاء

وقد حصل حاييم هزاز على جائزة إسرائيل فى الأدب عام ١٩٥٣ عن هذه الرواية.

وتحكى عن امرأة يهوديتوفى جميع أبنائها عدا «سالم» البكر، «يعيش» أصغر الأبناء. وقد اختارت له هذا الاسم كما يبقى على قيد الحياة، ويتوفى والده وعمره عام ونصف، وتقاسى الأم الحرمان، ولم يتولد عليها سوى العجوز «يجى طيرى» زوج عمه أم يعيش، وتكد الأملة فى طلب الرزق وتمنى إبنها بمجيئ المسيح المخلص ليدعوههم للذهاب إلى فلسطين، ويكبر يعيش ويتعلم التوراه ويميل إلى العبث ويشتهر اسمه لعمله وفصاحته والمأمة بالتوراه، بالإضافة إلى مهارته بفن الرقص الذى كان يزاوله فى البانات والمقامى، ويتزوج «سالم» الإبن الأكبر من «نعمه» ويفتح دكان صياغة يساعده أخاه، ويبلغ «يعيس» سن البلوغ وهو يقاسى الأم الكبت والحرمان ويقع فى حب «لولوفا»

ويحرص هزاز على تصوير تغلب الإيمان فى قلب يعيس حتى أن الهداية والاستقامة تغلب عليه فأخبر

ففى أحد الأحلام يرى بستانا كبيرا وفى النهاية
«وطن أنها القدس» وفى حلم آخر يخبره الملك أنه
«يعيشئل»... إلخ .

فلسطين والقدس هما محور العمل الدرامى كله .
حتى أنه يفقد بصره بسبب نيران الملك الذى رآه فى
الحلم، حتى فى أحلام اليقظة يصعد إلى السماء يتأجى
للملائكة ويتفاخر أنه من بنى إسرائيل وأنه أفضلهم ولم
يكتف بهذا، لكنه يعلم الملك الرقص.

وأخبر زوجته بصعوده إلى السماء وأمرها بأن
تحتفظ بالسمر، لكنها أخبرت «نعمه» زوجة أخيه حتى
شاع الأمر فى البلدة وجاء الناس يلتسمون بركته. حتى
أن «يحيى طبرى» جاء لـ «يعيش» ليتوسط له لدى الله
بأن تعود روحه لبارتها . ثم يترك روحه فى جسد
«يعيش» كإمانه.

وقد تأثر هزّان بالإسراء والمعراج، وصور «يعيش»
وقد صعد به الملك إلى السماء العلاء وهو يركب فوق
ظهره ويمسك برقبطه. ويسمع صوت وزير الأيام الذى
حكى له أحداث العالم وأسماء الملوك.

ومرة أخرى يعود للملكه ويسأله عن عدد السموات
وأسماء الملائكة وما شابه ذلك، بالإضافة إلى تخيلات عن
اللجنة التى تجمع أسماء صالحين لديهم.

ويصور هزّان «يعيش» وهو يشعر بثقل الروحين فى
جسده، روحه وروح «يحيى طبرى».

وتحمل زوجته، ويشتري حماراً ويعمل بالتجارة وإذا
ضاق الرزق يعمل بالرقص. ويبدأ هزّان مهارة فى
الاستعانة بأقوال من التوراة ولو كانت لتبرير عمل شائن،

لحظة رغم ما يحيط به من إغراء ، ورغم ما يعانى به من
كبت وحرمان كما صور أنواع الصراع والتريد بين
الإيمان والكفر فى حديث بين «يعيش» والشيطان الذى
أوقعه أكثر من مرة فى المحذور حتى أنه مرض
أخيراً وكان ملاذه الذى يلجأ إليه «يحيى طبرى» الذى
يدعو الله دائماً أن يقضى نحبه بسرعة وقد وعد «يعيش»
بأنه بعد موته سيطلب من الله أن يذهب عنه المرض،
ويسقى يعيش وتمرض أمه وتموت.

وقد أبدع هزّان فى تصوير صراع «يعيش» الداخلى
عند مناجاته لربه فى كلمات ومعان فلسفية، وكذلك فى
زيارته للمقابر وإكثاره من الصور كما صور سذاجة
يهود اليم فى أكثر من موضع فى الرواية

حيث عاد «سالم مورجى» من مصر بعد غياب خمس
وعشرين سنة بشروة واستقبله الناس بحفاوة كما جاء
معه يهدايا ومن بينها امرأة . وخاف الجميع حين رأوا
وجوههم فيها وقالوا بها سحر مثل المرأة الموجودة فى
بيت الإمام.

ويتزوج «يعيش» من «جهلاء» بعد أن استدان من
الأوقاف اليهودية ويسكن فى بيت أخيه، وقد صور هزّان
طقوس الزواج بين يهود اليم.

ويدب الخلاف بين المراتين، وكان عزاء «يعيش» أن ما
يحدث له قد حدث للأنبياء الأولين. ويخيم الفقر عليه،
وتواتر الأحلام عليه ومعظمها عن الخلاص وفلسطين.
أما هو فقد جمع بين الدنيا والآخرة - الرقص والتوراة -
ويضيق به أخوه ويطرده من المنزل.

وأحلام هزّان على لسان بطله مرسومة جيداً:

أخرى ويصل إلى يافا، ويتمرغ على أرض فلسطين
ويقبلها - وعند وصوله إلى أرض الميعاد تقفل أبواب
السماء في وجهه ويقولون له «أقعد في بيتك»!

أما هزّاز فقد قدم لنا نفسه في صورة بطل قصته
(يعيش) ومن خلال بطله هذا عرض لنا كل ما خطر بباله
في مجال هداية جميع اليهود إلى الطريق الذي يراه
مؤدياً إلى تخليصهم مما يعانونه على أيدي مجتمعات
الآغيار التي يعيشون فيها وخاطب الآغيار (العرب
والمسلمون) وصب جام غضبه عليهم

ومال إلى تسخير الخيال الغربي في وعظه وإرشاده
وتوجيه اليهود من خلال إبراز عيوبهم وانحرافهم وبعدهم
عن تعاليم الدين وهي من الأسباب التي أخرجت، في رأيه،
مجى الخلاص وقد خاطب يهود اليمن بلغتهم وطعمها
بكلمات عربية فصحي وعامية كثيرة.

أما ما يؤخذ عليه فهو مهاجمته للعرب والمسلمين في
أكثر من موضع حتى وإن كانت الحبكة القصصية
لا تتطلب ذلك. وحتى الملائكة لم تسلم من هجومه رغم أنه
وعلى لسان «يعيش» دعا الملائكة أن يهبطوا معه ليحتلوا
فلسطين ويبنوا الهيكل وسور القدس.

وتلد زوجته طفلاً ويفرح يعيش وزوجته، والحوار لا
ينقطع بين يعيش والملاك في مسائل فلسفية

ثم صور هزّاز يعيش وهو يدعو للهجرة إلى فلسطين
ويستحث الصالحين من اليهود كي يبتهلوا للإسراع
بمجيء يوم الخلاص، وأن سبب تأخر الخلاص هو إثم
الطالحين منهم، ثم يصور كذلك استعداد يعيش للسفر
إلى فلسطين وتوديع الناس له ورحلة السفر وركوب
السفينة من ميناء عدن المتجهة إلى يافا ولكن الله أنقذه
لأن ركاب السفينة ليس بينهم يهودي واحد، وبإرادة الله
يجد نفسه على الرصيف ثانياً مع أمتعته، ويركب سفينة



سنا، عبد اللطيف صبرى*



تظهر في أدب الأطفال العبري، في إسرائيل نماذج للقاء الإنساني بين اليهود والعرب باعتبارهم بشراً بعيداً عن الصفات الجامدة والنظرة العدائية للعرب. ويركز الأدباء أيضاً في بعض القصص على علاقة حسن الجوار التي اتسمت بها العلاقة بين اليهود والعرب قبل الدولة، وظهرت فيها العلاقة المنفعية المتبادلة بين الطرفين.

وتكتمن بعض أنماط من القصص العبري لقاءً حقيقياً ومباشراً بين اليهود والعرب، وتختفي القناعات الثابتة والقوالب الجاهزة عن العرب، وتظهر رغبة بعض المؤلفين في السلام وكرامية الحرب.

وتجدر الإشارة إلى أنه في بعض الأحيان عندما يحاول بعض الكتّاب الواقعيين أن يصفوا أحداثاً وقعت بالفعل، فإنهم عندما يلتهمون من للوصف النهائي، ويرغبون في توجيه الرسالة العقائدية، فإن الشخصيات الإيجابية العربية تنهار في القصة لتحل محلها القناعات الثابتة والقوالب الجاهزة.^(١)

وفي ذلك يقول «مناحم ريجب»، بالنسبة لموضوع علاقة اليهود بالعرب، يكون هذا الموضوع أحياناً بارزاً ظاهراً، وأحياناً يأتي عرضياً خلال الحكمة القصصية، فهناك قصص كُتبت خلال سنوات العرب، كما توجد قصص أخرى كُتبت في فترات السلام، ويختلف اللون بحسب كون أبطال القصة أطفالاً أو شباباً أو شيوخاً. كذلك فإن وجهة النظر السياسية لكتّاب القصة تظهر أيضاً من خلال عرضه للموضوع^(٢)، والنماذج التالية تلقي الضوء على أبعاد النزعة الإنسانية في أدب الأطفال العبري:

في قصة (قيثارة داود)^(٣) يلقي المؤلف «بنحاس ميسروح» الضوء على علاقة اليهود بالعرب قبل الدولة، ويشير إلى أن العلاقة بين اليهود وجيرانهم العرب كانت

العلاقة بين اليهود والعرب في أدب الأطفال العبري في إسرائيل

* حاصلة علي الدكتوراه في أدب الأطفال العبري في إسرائيل من
قسم اللغة العبرية بكلية الآداب جامعة عين شمس

مخصوص كان العربي يده بنفسه .. وكان مذاقه
لذيذاً (يجنن) . وكنا كل مساء نتجمع حوله ..
ويشرب كل واحد كأساً من السطوب بجوز الهند
والقرقة وماء الزهر .

ويتحدث «مردخاي أميتاي»^(٥) عن العلاقة الطيبة
بين اليهود والعرب في قصة (شجرة اللوز على الحدود)
عندما طرح العلاقات الحميمة القائمة بين يهود إحدى
الكيبوتسات وعائلة أبو صالح قبل حرب ١٩٤٨ ، فجاء على
لسان أحد أبطال القصة :

«كان أبو صالح صديقنا وجارنا منذ فترة
طويلة .. كان هناك فقط سور قصير من الحجر
يفصل بين المقبرة التي نمتلكها وبين فنائه ..
كان أبو صالح يحضر لنا في الصيف الفهم من
أجل قرن المخبز . وفي الشتاء .. عندما كانت
عربتنا تفرز في البوص .. كان ينقل الحليب على
جمله .. كانت نساؤه تأتين لجمع الخبيزة .. وفي
الصيف بعد موسم الحصاد كان لهن الحق في
جمع ما يترك في الحقل من الغلة للفكر في
حقولنا .. إننا نتذكر كيف كان أبو صالح معقداً
أن يجرى إلى حجرة الطعام ويجلس ساعات
طويلة بجانب الراديو الوحيد الذي كنا نملكه
حينئذ ، ويتحدث مع الجد فريدمان حول أخبار
الحروب» .

ثم يختم كلامه بهذه الفقرة التي تعبر عن كراهية كل
من اليهود والعرب للحرب ، فيقول :

«كان أبو صالح يقول دائماً باللغة العبرية : إن
الحرب ليست شيئاً جيداً . ويبدو أنه كان على
حق» .

علاقة منفعية ، لأن اليهود في حاجة إلى الحرفى والفلاح
العربى والبائع المتجول العربى الذى يحمل لهم البضائع
إلى منازلهم ، كما أنهم بحاجة إلى الحارس العربى الذى
يحرص مسئولياتهم ضد غزوات البدو العرب ، كما أن
العربى في حاجة إلى العمل لكي يحصل على قوته وقوت
أسرته ، وتتحدث القصة هنا عن الحارس العربى الذى
يدعوه اليهود لكي يشرب القهوة ولكلهم لا يلقون فيه أبداً
لأن الصداقة بين اليهود والعرب صداقة محدودة الضمان
وقد وردت في قصة (قيارة دود) الفقرة التالية :

«في ساعات ما قبل الظهر ، دخل إلى الساحة صديقنا
العربى الحاج عايش حارس الحى وصديقه منذ تأسيسه ،
وعلى الرغم من ذلك ، فقد تصرفوا معه بطريقتة
محترمة ولكن تشك فيه» .

وفي قصة (حينا)^(٦) يتحدث الكاتب «يوسف
اوحنا» عن علاقة حسن الجوار بين اليهود والعرب في
الثلاثينيات والأربعينيات ، أى في الفترة التي سبقت
الدولة . وقد جاء على لسان أحد أبطال القصة :

«... بعد ذلك ذهبن لى نشرب السطوب من
عند العربى ، كان العربى يصل كل يوم عند
مفتري شارعى شيرى وشمرلينج ، ويقتت
فانوس الشارع ومعه عربته .. وكان رجلاً طويل
القامة .. وكانت له عين واحدة فقط .. كم كانت
منصة عربته جميلة .. وكان الإناء الذى يده فيه
السطوب مصنوعاً من النحاس .. وكان يضع ناراً
مشتعلة تحته .. وكانت هناك صينية كبيرة لها
عجلات ، وحولها كلوس .. وفي الوسط علبه
مذهبة بداخلها جوز الهند والقرقة وماء الزهر ذو
الرائحة العطرية ، وبالقرب من العلبه كعك

وفي قصة (أصدقاء حدود)^(٦) التي كتبها «رفيكا كيرين»، تبرز النزعة الإنسانية بين اليهود والعرب بصورة جياشة من خلال صداقة صامتة في جانبي الحدود تضمنت رسالة إنسانية ليس بها تصريحات رنانة، ومن هنا تكمن قوتها، فالقصة تحكي عن طفلة يهودية تدعى (عيدنا) تعيش في حي يقع على حدود القدس في الفترة التي سبقت حرب يونيو ١٩٦٧، وجاء في القصة:

«في مقابل حيها.. تلج مواقع القليل العربي حيث الجنود الذين يوجهون أسلحتهم تجاه القدس اليهودية.. وبالقرب من الموقع في بيت نصف مهدم، تسكن امرأة عربية وحفيدها.. كانت «عيدنا»، تنظر إليهم من وراء الحدود.. ترى حياة الفقر التي يعيشونها.. حيث كانوا في أيام البرد يسدون نوافذهم المكسورة بالأحجار والأنواع الخشبية، وتستطرد المولدة فتقول على لسان «عيدنا»:

لقد أصبحنا أنا والولد صديقين حميمين.. نعم.. يمكن أن تكون أيضا أصدقاء من بعيد..

ثم تسير القصة على النحو التالي:

«عندما انتهت حرب يونيو ١٩٦٧ أزيلت الحدود، وأصبحت القدس مدينة موحدة وسارعت عيدنا للقاء صديقها العربي.. وصلت إلى البيت المهدم فلم أجد أحدا.. صادفت امرأة عربية في الطريق.. سألتها: لم تفهم المرأة اللغة العبرية.. لكنها فهمت الحركات فاجابت: اه.. سعيد.. عمان.. عمان..»

وتختتم المولدة القصة قائلة:

«رجعت ووقلت بالقرب من اللاقطة الصفراء..

لتحتيت وحفرت عليها كلمتين: على الجانب الشرقي «سعيد»، على الجانب الإسرائيلي «عيدنا». كتبت الاسمين بجوار بعضهما على اللاقطة الشرقية والغربية.. الاسمان بينهما حدود.. وليس هناك لقاء..

وفي قصة (حيوان الظلام)^(٧) للمؤلف «أوري أورليف»، تظهر الرؤية الإنسانية للعرب.. فيحكي المؤلف قصة طلل اشترك أبوه في حرب أكتوبر ١٩٧٣ ثم قتل الأب في اليوم الثاني من الحرب فتبنى الطفل لنفسه حيواناً يعيش في الظلام تحت سريره، وتنشأ علاقة بين الطفل وهذا الحيوان فيسأله قائلاً:

«أيها الصيوان.. أيها الصيوان.. هل تستطيع أن تطرد العربي الذي يلاحقني في أحلامي..»

بعد ذلك يأتي المؤلف بوصف صادق لشخصية العربي، ويتضح ذلك من هذه الفقرة التي جاءت في القصة:

«كانت أمه تجلس بجوار سريره كل مساء وتفهمه أن: العرب هم بشر مثلنا تماماً.. لهم أباء وأمهات وأعمام.. وأبنائهم يتعلمون مثلنا في المدارس.. وأمهاتهم يرفقونهم في أسرهم.. ويغتنين لهم الأغنيات، بصفة عامة.. قالت له الأم أنه يوجد عرب طيبون كما يوجد يهود طيبون.. ومثلما يوجد يهود أشرار فإنه يوجد عرب أشرار..»

ويتطرق «ميخائيل ديشا»^(٨) إلى العلاقة بين اليهود والعرب من خلال النزعة الإنسانية التي تكشف عن مشاعر الإنسان ولا تعرف الحواجز القومية والدينية،

«يخول لى يا أبى أننى أكرر عملك الأحمق، وأوشك أن أحب نعيمة، تلك الفتاة الجميلة على الرغم من أنها ابنة أعدائنا.. ومن المحتمل أن يكون إخوتها أو أبوها قد اشتركوا فى الحرب وأطلقوا النار علينا».

وتحدث بعض قصص الأطفال المبرية عن العربى الطيب، وبعض هذه القصص أجادت وصف المساعدة المتبادلة، وأظهرت العربى على أنه مفيد ومقدم للعين والحماية، وأحيانا يدلى بأسرار عن العرب، ويحبط هجمات على المستوطنات اليهودية^(١١).

ومن أمثلة القصص التي تحدثت عن هذا الشأن قصة (لا نريد أن ننام) التي كتبها «يوسى جملزى»، فقد جاء المؤلف بشخصية الشيخ سليم أحد أبطال القصة ليكون ليس صديقا فقط - ولكن منقذا لليهود ويكشف أسرار العصابات العربية ويجازف بحياته، حيث جاء فى القصة^(١٢) «أنه يصل فى ظلام الليل ليحذر صديقه أبراشكه الحارس فى كيبوتس شدموت قائلا: «بعد أيام قليلة جدا يا خواجه أبراشكه سيجهز رجال مصطفى جهاد من مفارثهم السرية فى جبال الخليل لكى يشنوا هجوما على كيبوتستكم».

وفى قصة (أسود فى القدس)^(١٣) يبرز الكاتب (شمونيل هوفرت) الصداقة العميقة بين رجلين مسلمين أحدهما يهودى والآخر عربى.. فتحدثت القصة عن الحاج محمود حوسى تاجر الجواهرات الذى التقى بصديقه اليهودى القديم روى إبراهيم حسين بعد حرب الأيام الستة. وقد جاء فى القصة:

«فى أحد أزقة الهى اليهودى القديم، التقى روى إبراهيم بصديقه القديم الحاج محمود حوسى

وظهر ذلك فى كتاب «زهار وزكية» الذى لحتوى على مجموعة قصص تطرق فيها الكاتب إلى علاقات صداقة قوية نشأت بين شبان إسرائيليين وعرب.

وفى القصة الثانية من الكتاب والتي عنوانها (وادي النرجس) اقتسم الحب سيجاق الضعوب وأسوار الغربة والعداء، حيث نشأت علاقة حب شديدة بين زهار اليهودى وزكية ابنة الشيخ، وقد تطور هذا الحب لدرجة جعلت زهار يطلب الزواج من زكية.. وعارض الشيخ والد الفتاة استمرار الحب.. وكان الزمن وقت حرب.. وقام مجموعة من العرب بقتل يهوديين من أبناء قرية زهار.. تلقى الشيخ ورجاله تحذيرا من رجال المفتى بأن يتركوا مكان إقامتهم وينتقلوا إلى سهل دوتان بين جبال السامرة لأنه على وشك أن تدار معارك عنيفة بين اليهود والعرب، ومن هنا لم تستمر العلاقة بين زهار وزكية.. وقال الشيخ لزهار^(١٤):

«لا فائدة من الحديث حول علاقات غير مستعدة بين فتاة عربية وفتى يهودى فى هذه الأيام.. إن هذا الوقت خسير مناسب.. ربما سيجهز يوم تجد طريقة يتحقق بها السلام بين اليهود والعرب فى البلاد.. وإن لم يكن الوقت متأخرا فسوف نلتقى ونبحث الأمر».

ولم يستطع المؤلف «مخائيل ديشا»^(١٥) أن يتخلص من القناعات الثابتة والنظر إلى العرب باعتبارهم أعداء، فبالرغم من أن قصته (زهار وزكية) تتطوى على مجموعة من قصص الحب التي نشأت بين شباب يهود وشابات عربيات إلا أن (يالدير) ابن (زهار) يقول فى القصة:

الفرقة كان نعمان شرطيا في البوليس في الفرقة ر.. منذ سنوات كثيرة.. إنه مسيحي.. جاء إلى المزرعة منذ عدة شهور مع خيول ضابط البوليس لتسمينهم في المراعى الخصبة وأرض المزرعة المفعمة بالحوية والنشاط منذ اليوم الأول ارتبطنا بروابط الصداقة.. كان صغيرا.. وسما.. ودودا.. وأحيانا كثيرة كنا نقضى الوقت في الليالى المقمرة فى الغابة.. هناك كان نعمان يميل إلى أن يقضى بما يلغى به قلبه من أغاني الشوق والحنين الرائعة.. كانت عيناه تلعبان فى تلك اللحظة بين ظلال الأشجار، وكان صوته العذب يدوى فى أعماق الغابة كصوت ساحر حلو جدا..

ثم يحكى المؤلف قصة يبرز فيها البعد الإنسانى الذى ظهر فى علاقة الصداقة بين اليهودى والمسيحي، ويركز فيها على حب دافيد اليهودى وإخلاصه وإنقاذه لنعمان المسيح فيقول:

«وبينما كنا جالسين حزينين.. نتبادل أطراف الحديث ونرتشف القهوة.. اقتحم اثنان من سائسى الخيل البدو الحجرة شاهبين منفعلين.. وقالا:

«إن حصان الضابط الصارم الذى يخاف منه كل من فى المنطقة كسر سلسله وجمع وجرى عدوا إلى الغابة وكفّرنا كمن لدغهم ثعبان.. كنا نعرف أنه حصان جامح ضامسا مثل صاحبه.. وأدركنا أنه بعد أن هرب وأطلق ساقبه للريح.. فإنه ليس هناك أى أمل فى الإمساك به.. ركبنا خيول المزرعة وخرجنا للبحث.. ربطنا

تاجر المهورات. فى البداية خجل الحاج محمود من النظر فى وجه صديقه لأنه يفهم ما يختلج فى نفسه عند رؤية المعابد اليهودية المهدمة ورؤية بيت عائلة حسين المدمر. بعد ذلك نظر الاثنان هذا إلى ذلك ومسحا خلسة دمعة مزرقة. لم يظهر أى واحد منهما حزنه. وبدون أن يقول أى كلمة، تهلولا فى الأزقة المعروفة حول بيت محمود فى النى الإسلامى».

وفى قصة (دافيد ونعمان)^(١٤) يقدم الكاتب «أ. روزيانسكى» نمونجا لقصص الأطفال العبرية التى تظهر فيها النزعة الإنسانية والعلاقات الطيبة التى تربط بين دافيد اليهودى ونعمان الشرطى العربى المسيحى وتمكى القصة عن الحزن الذى انتاب الشرطى المسيحى عندما علم بأمر نقله من مكانه إلى جهة أخرى، فتقول القصة:

«نعمان شرطى بوليس فى الفرقة ر.. انتظرنى فى الفناء.. عند دخولى استقبلنى وهو فى حالة ارتباك.. أخبرنى بصوت مخفوق: أبوى.. لقد تأخرت عن الحضور اليوم.. إن القهوة جاهزة.. بسرعة فرشت القش فى أرضية الحظيرة.. ثم أغلقت أبواب الزريبة وذهبت مع نعمان إلى حجرته الصغيرة الجميلة التى خصصت له فى مبنى المزرعة.. ملأت راحة القهوة الحجرة.. وبعد أن صب الفناجين أخذ يرتشف القهوة وقد بدا الحزن على وجهه. قلت له: يبدو لى أنك حزين اليوم يا نعمان.. فأجاب قائلا: نعم.. لقد أدركت أن أبغتك أنتى فى المساء سوف أفترق عنك.. سترجع إلى مكانك.. إلى

ويعد محاولات كثيرة وإلحاحات.. ربط جأشه
وهذا.. وعدته أنني والعمدة المختار سوف نذهب
معه إلى الضابط ونوضح له كل ما حدث
بالضبط..

ويبالغ الكاتب في وصف الحب والمودة بين «دافيد
ونعمان» فيقول:

«حتى المساء كان نعمان معي، وكان لا يزال
منفعلاً بما حدث ولا يعرف كيف يعبر عن حبه
لي.. وقف أمامي.. أمسك بيدي وضغط عليها
بقوة وقال: إلى أهد الأيدي سوف أتذكر، أن
فضلك على عظيم.. إن لي طلباً لديك هل تحلقه
لي؟»

بكل سرور يا نعمان.. هل عرفت؟

«أنا سوف أبثلك عن طريق مبعوث خاص
عن يوم عرسي.. هل ستأتي؟»

«بكل تأكيد.. أعدك أنني سوف أحضر..»

طلبت من صديقي يهوناتان أن يرعى القطيع
بمفرده لعدة ساعات لأنه كان على أن أسافر مع
نعمان.. وابتسم يهوناتان وصفر صفارة طويلة ثم
دندن بأنغام شرقية قائلا: أحباء وسعداء في
حياتهم.. فلتذهب أنت لمرافقة صديقك.. حقاً..
دافيد ونعمان.. وبينما كنا نستعد للخروج.. فإذا
بعرة تدخل الفناء ويخرج منها الضابط ومعه
جنود شرطة.. أسرع نعمان ليحبيه بالتحية
العسكرية.. وعندما رأى الضابط أن رأس نعمان
مضمدة سأله قائلاً: ما الذي حدث لك يا
نعمان؟ شرحت للضابط كل الذي حدث لنا

خيولنا في الغابة وأخذنا نتجول في فزع بين
الأشجار.. عدنا إلى الفناء بالسين حيث أنه لم
يظهر له أي أثر.. وبمجرد أن دخلنا إلى الفناء
وسمعنا زعيقاً وصرخات رهبة في أنحاء
المزرعة.. التفت هنا وهناك.. وإذا بنعمان قد
اختفى.. وجريت مرتعداً نحو الأصوات التي
أصبحت تسمع بوضوح من لحظة إلى أخرى..
فجأة ميزت عيناى الحصان المفقود وهو يجرى
عدواً بجثث ويركب على صهوته شخص معرضة
حياته للخطر، تحطمت أعضاء جسده بسبب عدوه
الهمجي.. كانت الفكرة الأولى التي توفقت في
ذهني أن يقف كل المطاردين معي في صف
أمام الغابة لمنع الحصان المتدفع من الدخول
إليها، لأنه إذا لم يحدث ذلك فسوف يسحق راكبه
بين أغصان الأشجار.. ولكننا تأخرنا في
التوقيت.. ففي عاصفة العدو اختفى الحصان مع
راكبه بين أدغال الغابة.. جرينا في أعقابهم..
وظهرت أمام أعيننا صورة مهتزة.. لقد وقف
الحصان أمام شجرة.. بينما كانت رأسه تتزف
دماً.. وكان نعمان راكداً على الأرض فاقدًا
الوعي ويهدوم أعصاب.. نقلنا كلا المصابين..
ويعد أن غسلنا وجه نعمان أدركنا أن إصابته
بسيطة.. وبالفعل بعد أن شمدت الممرضة
وجهه.. وبعد أن أعطته العلاج.. عاد معنا
لمعالجة الحصان الذي أصيب بجرح عميق في
رأسه عندما اصطدم بقصن ضخم.. حينما أدرك
نعمان أن جرح الحصان خطير.. وأنه لا أمل في
إنقاذه.. سقط مفشياً عليه.. وعندما أفاق من
غيبوبته كان يرتجف من الخوف من الضابط،

اليوم.. حكيت عن خوف نعمان.. وأتني كنت على وشك أن أسافر إليه لكي أوضح له شجاعة جنده.. صافح الضابط نعمان الذي كان الدم قد تدفق في وجهه فأحمر من الارتباك.. بعد ذلك سافر الضابط،.

ثم يصف الكاتب لحظات الوداع بين «دافيد ونعمان، فيقول: عندما رأي نعمان صافح يدي بشدة وتحجرت الدموع في عينيه.. شكرا جزيل لك يا صديقي.. لقد أنقذتني.. سوف يأتي يوم وأرد لك كل جمانك على.. صاحبك السلامة يا صديقي.. ثم أضاف قائلا قبل السفر: إذا لم يقم علينا القدر فسوف تعود مرة أخرى للتقابل، فألى اللقاء. لقد ظلت وقتا طويلا وألقا في مكاني أنظر إلى الراكبين.. لقد ارتفعت قامة نعمان الفارعة الطول من بين كل الراكبين في كل لحظة كان نعمان يتجه برأسه نحو الخلف ويحييني. نعمان أيها الحبيب.. أنا الوحيد الذي كنت تصرخ لي عن أشواقك وحنينك.. عند قدومي إلى مرعى الزريبة كنت حزينا مهموما.. بدأ بهونتان بغنى أغنية الأحباء اللطاف دافيد ونعمان،.

ومرة أخرى يتكرر اللقاء الإنساني بين «دافيد» اليهودي و«نعمان، الشرطي المسيحي بعد عدة سنوات حين يظهر نعمان لينقذ دافيد ورجال المزرعة من اللصوص العرب الذين هجموا على الأرض بفرض السرقة فيقول المؤلف:

«كانت الساعة تقترب من منتصف الليل.. كنا نتخول أن الخطر قد زال عنا.. وأتينا وقلنا

كالأسود أمام عدد كبير أكثر منا مئات المرات.. لقد شعرنا أن ساعتنا الأخيرة قد اقتربت فجأة دوت طلقات نارية كثيرة في الغناء فاختفى المهاجمون كالظلال.. ساد الصمت في المنطقة.. ماذا حدث؟

لقد ازدادت الثيران لكي تكفى على قتل الهاربين عند سماع صوت القصف، فجأة كانت هناك دقات قوية على باب البيت..

- من هناك ؟

فتحنا.. فإذا بالشرطة.. حتى تلك اللحظة لم أفهم ما حدث.. دخل أحد رجال الشرطة وعانقني ثم أجهش بالبكاء.. وقف أصدقائي وفرقة الشرطة مندهشين.. لقد عرفت أنه كان نعمان،.

وتبرز اللزعة الإنسانية في العلاقة بين اليهود والعرب في قصة (المجموعة الجرية تطارد الفدائيين) (١٥) للكاتب «باتيا كرمي»، عندما يقوم الأطفال اليهود بإتقاذ الفدائيين من العراق، ويقوم الفدائيون بمساعدة الأطفال في السيطرة على زورقهم المقلوب وعندئذ صدرت نداءات السلام التي تقول:

«أخيرا.. نحن أبناء عم.. قال الفدائي.. الآن نحن نرى أنكم شجعان وطيبون.. الآن نحن أيضا نرى أنكم تقدمون المساعدة في وقت الضيق.. قال تصيون، لقد كان من الأفضل لو بدأنا العيش في سلام.. قال موشيه، لقد ثبت لنا أن جميع بني البشر يجب أن يعيشوا في سلام وأن يساعد بعضهم البعض.. قال بجال-يا حبذا لو التقيتم

وتظهر النزعة الإنسانية أيضاً فى قصة (المتصارعون من الحدود الشمالية)^(١٧) عندما أشار المؤلف «عوييد بيتسر» إلى مساعدة اليهود لعدد من الفدائيين الجرحى، فقد جاء على لسان أحد أبطال القصة قوله:

«رأيت هناك جنودنا.. كان يرقد حوالى عشرة من الفدائيين الجرحى.. كل بجانب الآخر فى مدخل المغارة بينما كان حوالى ثلاثة من جنودنا موجودين بينهم ومستمين شنطة الإسعافات الأولية.. رقد أحد جنودنا على بُعد مسافة منهم وعلى رجليه ذخيرة حربية وخلف حفرة كبيرة رقد ستة من العرب ينزفون دما ومغطون بالبطاطين، لكن لم يكن يحرسهم أى جندي».

وفى قصة (الثائيهون فى الصحراء)^(١٨) تشير الكاتبة «رانا هيجرون» إلى البعد الإنسانى فى العلاقة بين اليهود والعرب من خلال رحلة يقوم بها مجموعة من الأطفال فى الصحراء، ويحدث بينهم وبين العرب لقاء إنسانى فنقول القصة:

«خرج الأطفال من المستوطنة بقيادة حبيمكا وتوجهوا نحو الشرق..قال ران: لقد سعدت إلى أنفى رائحة دخان. ورأى بخياله نارا تشتعل فى الهواء الطلق وتشوى بطاطا..صاحت نوريث: ها هى خيمة بدوى.. هناك على الهضبة على سفح وادى جرار.. توصل الأطفال إلى حبيمكا قائلين: هيا نتقدم إلى هناك..أجاب قائلا: فليكن ما تريدون..وعلى الفور جروا مسرعين نحو الخيمة ذات الكسماش الأسود التى تدق أوتادها على سفح الوادى الذى يدعى وادى جرار».

وتبرز النزعة الإنسانية فى استقبال البدوى الحار للأطفال اليهود حيث يقول:

مع أبنائنا الشباب لتتعاوروا معهم فربما تكون بداية الصداقة التى يعقبها السلام.. قال الفدائى».

مما تجدر الإشارة إليه هنا أنه حين برزت النزعة الإنسانية فى الحديث عن العرب خفت حدة القناعات النابعة، وبذلت الكاتبة كلمة (المخرب) بكلمة (خو الشارب) وهى تحى بها هنا (الفدائى).

وفى قصة (أبراج فى القدس)^(١٩) تبرز المؤلفة «بيمكا تشير نوفييتس» أبعاد، روح التفاهم فى وصف اللقاء بين العرب واليهود، فحكى فى القصة عن مجموعة من الأطفال الثغرا بطل عبرى تائه فى الطريق، فأعادوه إلى بيت والده فى البلاد القديمة.. ثم تصف هذا اللقاء الإنسانى وتشير إلى التطلع والرغبة فى السلام، فنقول:

«قام الوالدان السعيدان بواجب الضيافة نحو الأطفال وقدموا لهم الحلى والكمك والبقلاوة.. توجه الأب إلى صندوق وأخرج شيئا ما مغلفا بورقة جرائد..

«هذه هدية من أجلكم.. لقد حافظت عليها منذ تسعة عشر عاما».

هكذا قال والد أحمد وهو يقدم لهم الرقيقة.. وكانت هذه الهدية عبارة عن كتاب صلاة كان الأب قد عثر عليه بجوار حائط المبكى..

قال الأب للأطفال أنه كل تلك السنوات كان يقول فى نفسه: «سوف يجيى اليوم الذى يحل فيه السلام بين اليهود والعرب» حينئذ سوف أقدم هذا الكتاب للمعيد فى إسرائيل».

«مرحبا .. تقدم نحوهم وصاح في الكلاب..

.. مرحبتين رد عليه حبيمكا..

وعن كرم ضيافة العربى تقول:

«اقترح البدوى برحابة صدر قائلا: هل يمكن أن استضيفكم فى ظل خيمتى المتواضعة.. قبل الأطفال الدعوة بسرور ودخل الأولاد وجلسوا بهدوء حول النار المشتعلة التى ينبعث منها الدخان.. زاد البدوى من الحطب وقوى النار المشتعلة ثم وضع غلاية الشاي وبها الماء على النار وأعد شايا ثقيلا ذا نكهة ومضى ثم قدمه للأطفال فى أقداح صغيرة..

وتواصل الكاتبة قصتها وتجمل الأطفال اليهودي بتجاذبون أطراف الحديث مع البدوى الذى استضافهم ويسجل أحد الأطفال إعجابه بالبدوى، فيقول:

«واضح أن هذا البدوى حاذق ضليع فى أمور العالم. و «البريد، أى الشائعات التى تنتقل من الفم بسرعة البرق تمدّه بالمعلومات حتى عن البلاد القريبة.. فى الواقع.. لقد اضطرران أن يثنى عليه ويشكره..

وفى نهاية اللقاء تقول الكاتبة:

«ثم غادروا المكان وسط عبارات الشكر والسلام من مضيفهم، ثم توجهوا إلى أقصر طريق يؤدى إلى بيوتهم..

وفى قصة (سكران فى صحبة للجميع)^(١٩) ويشير الكاتب بفجرح حبيب، إلى البعد الإنسانى بين اليهود والعرب، فيحكى أن مجموعة من الفتيان كانوا يقومون بنزهة إلى عين جديى وقعة متصداه فيصف اللقاء بين هؤلاء الفتيان وبين العرب فيقول:

«سرنا حتى وصلنا إلى خيمة بدوى، حيث استقبلنا رجاله باحترام الملوك..

بعد الترحيب ودعائهم ثم ذهبنا إلى مخيمنا اللئلى..

وتحكى أحداث القصة أن هؤلاء الفتيان أقاموا خيمة بجوار مخيم العرب، وعندما سمعوا أصوات نواح من خيمة البدوى، ذهب واحد من الفتيان اليهودي فوجد أن ابن البدوى مريضا ويعانى من الحمى فعالجه بحبوب الكينا التى كانت معهم، عندئذ حدث أن:

«قبل الشيخ يدى.. لكننى جذبتها بلطف..
الله يسلمك.. همس قائلا لى عندما ودعته..

وتنتهى أحداث القصة بأن أقام البدوى حفلا تكريما لليهودى الذى عالج ابنه وشفاه من الحمى.. فقد أرسل الشيخ شابا إلى مخيم اليهود وقال:

«إن الشيخ يريد أن يحضر الدكتور إلى الوايمة وإن المدعوين ينتظرونه بعد ساعة..
حفل - بعد ساعة؟.. همس تسفيكا.. إن ذلك سوف يستغرق طوال اليوم... أمر - إن هذا أمر - قلت - الدكتور ذهب لكى يحصل على بدل الأتصاب.. فى خيمة الشيخ أقيمت مأدبة كبرى، وكان القرع والسرور والشراب عند الشيخ.. لقد حملوتى على الأكتاف.. أطلقوا الرصاص فى الهواء من أجل تكريمى..

بعد ذلك، يكافئ الشيخ البدوى الفتى اليهودى الذى عالج ابنه ويأخذُه ليرى مساطم مياه عين جديى حيث أسكره منظر السواد وجمالها، فيحكى قائلا:

والى أسفل.. كانت جماعتنا تبدو مثل
الجراد.. لقد كنت - مثل رجال كنعان الذين
رأهم الجواسيس كالمناقة..

وكل المساقط المائية وقطرات المياه ونبات
الخنثار والبرق..

نعم.. نعم.. إن الله خلق هذا - تمت الشبخ..

إن الله خلق هذا ونحن الحارسون..

لكن عندما يجرى اليهود إلى هنا.. كثير
جدا.. تجعد جيئته.. كفى.. يا شاب.

هل رأيت؟ كفى فلنذهب.. نزلنا وأنا مثل
المكران.. ودعت الشبخ.

انضمت إلى الجماعة التي بدأت في الرحول
وغمروني بمطر من الأسئلة:

«ماذا؟ هل شربت قهوة هه؟»

«إنك تبدو مثل المكران»

«هل رأيت شولوميت وهي ترقص في مخيم»

قلت نعم: «إنتى سكران.. سكران.. سكران..
لقد شربت خمرًا في صحة الجميع»

وفي كتاب (حديث المحاربين)^(٢٠) يتناول الكاتب
«ميخائيل حومسكى» الصراع الذى يمتلئ فى داخل
نفس المحارب الإسرائيلى عند مواجهة العرب فيجئ على
لسان أحد المحاربين:

«إن إحدى المشكلات الصعبة فى الحرب هى
كيف تخرج لتحارب، عندما لا يكون فى قلبك
كراهية للعرب.. فى الطريق إلى شرم الشبخ قال

«.. وعندما تهبأت للتحرك.. أخذنى الشبخ
إلى داخل الخيمة.. وهمس إلى قائلا: يا
دكتور.. يا خواجه.. إنتى يجب أن أريك شيئا
ما.. أن أعطيك شيئا ما.. أن أدفع لك شيئا
ما..

لا.. ليس هناك داع لذلك.. أشكره جدا..

.. شى.. شى.. شى.. إنك أنقذت حياة ابنى.. وأنا
لم أكافئك.. أنا لم أدفع لك قضة أو ذهاب.. بل
إنتى سوف أريك شيئا ما.. لم يره أحد من اليهود
عندكم ولا يعرفه.. إن هذا السر لنا نحن فقط.
تعالى نذهب.. اصطحبني عبر طرق سرية مغطاة
بأعشاب الأجمة الذي كان ينمو في عين جيدي
قبل أن يدمره محبو الطبيعة في أيامنا.. في أعلي
الطريق.. سمعت صوت هياج شديد يشبه صوت
المياه المتساقطة ولم أعرف ما هذا..

.. شى شى شى.. وضع الشبخ أصبعه على
فمه..

هذا هو - الآن - هنا أرقد أيها الشاب على
الأرض وأذهب إلى الأمام وأنظر..

وماذا أحتى؟ وماذا أقول؟..

لو كنت شاعرا! إنتى فلاح عشرون عاما
وأنا أفلاح فى المزرعة.. عجوز.. محنك.. تقريبا
جدا.. لكن وحياتك ماذا رأيت بعد ذلك؟..

ربما كنت أنا أول من رأى مساقط مياه عين
جيدي.. كلها حتى القاع.. أى جمال.. أى فتنة
وسحر..!

لى صديق .. انتنى ذاهب الآن لكى أحارب .. أقتل أناساً .. ويسقط أصدقاء لى .. وربما أسقط أنا أيضاً ..
لكننى على الإطلاق لا أكره الجنود المصريين الذين على وشك أن أحاربهم .. ما هو الحق ؟
.. هل يجب على أن أقتل أبو محمد الصنير وزوج فاطمة ؟ ..

الهوامش

- (١) كوهين. أدبر، وجه قبوح فى السرقة، انعكاس للنزاع اليهودى العربى فى أدب الأطفال العربى، دار نشر سويت راشغيم، تل أبيب، ١٩٨٥، ص ٢١٩.
- (٢) ريجيب. منام، المشكلة البحرية فى كتب الأطفال فى إسرائيل، صحيفة عشتاف (الآن)، ١٩٦٨/٢/٤.
- (٣) بيرج. بدحاس، قيثارة داود، تل أبيب، ١٩٧٣، ص ٢٠.
- (٤) أرهنا. بيرسف، حيناً، تل أبيب، ١٩٧٣ ص ٢٧.
- (٥) أميتاي. مرنخاي، شجرة اللوز على الحدود، تل أبيب، ١٩٧٣، ص ١٠٤.
- (٦) كيرين. رفقا، أصدقاء حدود، رامات جن، ماساداه، ١٩٧٠، ص ١٤٤.
- (٧) أورليف. أوري، حيران الظلام، تل أبيب، ١٩٧٦.
- (٨) ديشا. ميخائيل، زوهار وزكية، رامات جن، دار نشر ماساداه، ١٩٧٠، ص ٢٨.
- (٩) المراجع نفسه ص ٣٦.
- (١٠) المصدر السابق، ص ٣٦.
- (١١) كوهين. أدبر، م. ص. د، ص ١٥٨.
- (١٢) جمزو. يوسى، لا تريد أن ننام، تل أبيب، ١٩٦٨، ص ٣٠.
- (١٣) هوفريت. شموئيل، أسود فى القدس، رامات جن ١٩٧٣، ص ٢٤.
- (١٤) روزيا نكسى. أه ظفود ونحان، صحيفة ها أرئس شيلاتو، ١٩٧٧/٩/٦.
- (١٥) كر مى باتيا، المجموعة الجرفية تطارد الفلكيين، تل أبيب، ص ٧٨.
- (١٦) أبيدار. يميما نشر نويغيس، أبراج فى القدس، رامات جن، ١٩٦٨، ص ٤٨.
- (١٧) بيكر. هوديد، المتصارعين من الحدود الشمالية، تل أبيب، ١٩٧٥، ص ٧٤.
- (١٨) هيرون. رانا، للفتنهون فى الصحراء، ها أرئس شيلاتو، ٧٥/٩/٤ ص ٧.
- (١٩) حبيب. يفرح، سكران فى صحبة الجميع، ها أرئس شيلاتو، ١٩٧٥/٤/٦، ص ٦٠.
- (٢٠) حرمسكى. ميخائيل، حديث البحارين، شعبة التعليم والتربية التابع للتعليمات الصهيونى القاملى، أريشليم. ١٩٨٤ ص ٥٥.

يوزيك

قصة : من أدب الاطفال العبرى فى إسرائيل

موت ايام، اسابيع، شهور - مرت تقريبا سنتان منذ ذلك اليوم الذى وبعت فيه امى.

من يوم إلى يوم، كان يزداد فى داخلى الخوف من أن أبقي وحيدة، أمن المحتمل أنه مازال هناك يهود فى ارض بولندا؟ هل هناك اطفال آخرون مثلى مختبئين؟ لا، لا يمكن لو كان يوجد مثل هؤلاء . بالطبع لكنت قد اكتشفتهم، والتقيت بهم أو سمعت عنهم. إننى ألف وأتجول فى قرى مختلفة منذ عامين، وأقابل اشخاصا جددًا، شبابًا، وعجائز جاثلين وايضا متسولين. كثيرون هم الهائمون فى الطرقات لكن ليس من بينهم يهود. إن اللان - بمساعدة البرلنديين - طهروا المنطقة من أى يهودى. إذا كان الأمر كذلك، فقد تركت وحيدة.

بدأت أحسب حساباتى، إذا بقيت وحيدة حقًا، يجب أن أعود على فكرة أننى سأبقى إلى الأبد بين الفلاحين أرهى البقر وأستمر فى حكاياتى اللفقة بأننى طفلة بولندية وأن امى ماتت أثناء القصف فى غارة جوية، وأن أبى لم يرجع من الحرب، وأن الحالة فى البيت صعبة للغاية، ويجب على أن أعول نفسى، وبناء على ذلك فأتنا مضطرة أن أعمل أى عمل يتاح لى.

بدت الحياة لى فجأة كحلقة مغلقة، لا يمكن الخروج منها. فى كل صباح أقوم وأحلب البقر، ثم أخرج إلى المرمى. عند المساء أعود إلى بيت الفلاح، أتناول الطعام، ثم أرقد وأنا بمجرار الفرن، هكذا كان كل يوم، بدون تغيير.

أفكار صعبة كانت تضايقنى، أين حقًا يعيش يهود آخرون؟ تذكرت أن فى بيت أبى حكوا لى أن يهودًا كثيرين يعيشون فى أمريكا. عرفت أن قلة من اليهود تعيش فى فلسطين. لكن كل هؤلاء فيما وراء البحار - وأنا فى بولندا - بعيدة عنهم بمسافة كبيرة جدًا. والأمل فى الوصول إليهم فى أحد الأيام فى نهاية الحرب صعب ويعيد جدًا. هل حكم على أن أعيش

بين الأبقار والخنازير إلى الأبد؟ «هيه، ما الذى حدث لك حتى تصبىح رأسك منخطفة وحزينة؟». صاحبت أمامى صديقتى بنت أحد الفلاحين فى القرية. التى ترعى أبقار أبيها.

أجبت بلا تردد «رايت حلما مزعجا، لذلك فانا حزينة» فمنوع أن يعرف أى شخص أفكارى الحقيقية... قالت لى. «دعك من هذه الأحلام - إن لديك دائما أحلاماً غريبة، دك منها، وتعالى انظرى إلى الشمس الساطعة».

أخذنا نتحدث عن حياة الرعاة، وعن الأخبار التى انتشرت فى القرية، وبالطبع نتحدث عن الموضوع المطروق: أين وكيف وبأى طريقة يتم صيد اليهود؟.

وكان من الطبيعي، أننى كنت مضطرة أيضا للاشتراك فى الحديث كى لا يلاحظوا علاقتى بالموضوع.

فى حقول المزرعى، كان الرعاة قد أسرعوا بالمجيء يحيين بعضهم البعض بالسلام، وكل واحد يراقب أبقاره جيدا كى لا تدخل إلى نطاق الحقل المزروع.

كان الصيف فى ذروته، وكان الفلاحون قد فلقوا الحقل، وحصدوا القمح. وسارت النساء وراء الحاصدين يحرمن الحزم ومن يفنغن. بالنسبة لهم لم يتغير فى الأمر شيء، لأنه لا يعنى الفلاحين من الذى يحكم أرضهم - الروس أم الألمان أم الفرنسيين، فما داموا يتركبونهم يزرعون مع مجيء الشتاء ويحصدون المحصول فى ميعاده، فإن كل شيء بالنسبة لهم يسير على ما يرام.

فى وقت الظهيرة، بينما كانت حرارة الشمس فى ذروة شدتها، كان الرعاة وقطعانهم يسرعون إلى البئر لكى يروا ظماهم. كان البقاء بجوار البئر هو وقت راحة لكى يستعيدوا قوتهم، ويحكوا عن أحداث اليوم، هذا هو نادى الرعاة الذين كان معظمهم فتيان وفتيات فى عمر ١٣ : ١٥ سنة. لكن فى أحد الأيام، انضم إلى جماعة الرعاة راع جديد. فى ظهر ذلك اليوم، بجوار البئر، ظل بالقرب من أبقاره وهو يراقبها جيدا. من حين لآخر، كان ينظر إلى الرعاة الآخرين، لكنه لم يسعَ للانضمام إلى مجموعتهم. ولا أن يتبادل معهم أطراف الحديث.

وعندما أشاروا إلى أبقاره، وهى تشرب، هم بالرحيل من المكان. لكن الرعاة الآخرين أحاطوا به، ولم يسمحوا له بالسير.

أعنت النظر فيه، وفى وقتته، لقد وقف وقفة ثابتة، رجلاه متباعدتان، صامتا. كان يبلغ من العمر حوالى ثلاثة عشر عاما، نحيف، طويل القامة، شعر رأسه لامع، عيناه زرقاوان، ذو أنف أنفوس، ولون وجهه مثل الجذامة التى تبقى على الأرض بعد الحصاد، قدماء حافيتان، مجروحتان ومشققتان مثل سائر الرعاة، يمسك فى يده عصا الرعاة، ويستند على رجل واحدة، «هيه أنت» ... توجه إليه رئيس الرعاة، فتى يبلغ من العمر حوالى ثلاثة عشر عاما، ويتمتع بكامل صحته، معافى البدن، عريض المنكبين، رأسه مستديرة كالبطيخة وعليها لبدة شعر أسود كالفقار، منتصب كشوك القنفذ، وجهته ضيقة، تقطعها عينان متوحشتان. اسمه هاتسك وهو ينتمى إلى أسرة فقيرة ترعى أبقار أغنى فلاح فى القرية.

من الذى عنه رئيسا للرعاة؟

إن لهذا الأمر حكاية على النحو التالى: يحكى أنه كان يحدث كل سنة، فى الربيع، عندما كان الرعاة يبدون فى الخروج إلى المرعى، يبور صراع بين الفتيان حول السيادة على مجموعة الرعاة، كانوا يتصارعون، ومن ينتصر فى تلك المعارك يتم اختياره رئيسا للرعاة. أنهى **فانتسك** كلامه، ثم ارتسمت على شفتيه ابتسامته تدمع من السخفية والاستهزاء، بعد ذلك اتجه نحو زملائه الرعاة واختار من وسطهم اثنين ليكونا حكمين ثم بدأت المعركة.

أمسك **فانتسك** عصا الرعاة فوق رأسه بقوة وثيقة، بينما أدرك جيدا أن الراعى الجديد متردد، وأنه لم يعرف بالضبط ماذا يجب عليه أن يفعل - وكان واضحا أنه بقوة الذراع لن يستطيع أن ينال من **فانتسك**، إنه لكى يخلبه يجب عليه أن يستخدم حيلة بارعة، فجأة أمال الراعى الجديد جسمه كما لو أنه فقد توازنه وفى أثناء ذلك، وضع عصاه بزاوية منفرجة، عندما رأى **فانتسك** أن هناك خطراً يكمن من الجنب، أدار هو أيضا عصاه.

استغل الراعى الجديد تلك اللحظة، وبشيئة جذع سريعة، نجح فى ضرب عصاه **فانتسك** بصورة مائلة، فإطارها على الأرض.

لم يستطع **فانتسك** أن يفهم ما يحدث على الإطلاق، وقد أصبحت عصا ملقاة على الأرض مكسورة إلى قطعتين.

وقفت بين الرعاة، أملت النظر فيما حدث، وقلبي يتقيض.. من الخوف. خشيت أن ينقض **فانتسك** على الراعى الجديد ويضربه حتى الموت، لكن كانت دهشتى عظيمة، عندما انحنى **فانتسك**، ورفع عصاه المكسورة وقال: ليس سيما على الإطلاق. يمكن بالتأكيد قبولك فى الجماعة لكن فى البداية، هل من الممكن أن تحكى لنا قليلا عن نفسك؟

اسمى **يوزيك موفسكى** - قال الراعى الجديد: ولدت فى وارسو - قُلت أُمى أثناء القصف فى غارة جوية، وأبى لم يرجع من الحرب.

ويعد ذلك توقف عن الكلام، ثم نظر إلى الواقفين حوله وطلب منهم جميعا أن يقتربوا، ثم أضاف قائلا بصوت خافت: سوف أكشف لكم اليوم عن سر كبير، وأنا واثق أنكم لن تكشفوا عن سرى لأى شخص، إن حياتى أمانة فى أيديكم، أعرفكم أن أبى هو جنرال فى الجيش البولندى، وعندما أحس أن الهزيمة تقترب، هرب مع الكثيرين من جنوده، ونجح فى الوصول إلى إنجلترا. هناك، هو يستعد ليكون جيشا كبيرا. وعندما يحين الوقت سوف يعبر بولندا ويطرد الألمان ويعيد للبلاد الحرية والانتعاش. وفى تلك الأثناء، لا ينبغي لى أن أكون فى بيتى لأن الألمان يطاردونى. ومامن مرة كنت أختبئ فيها فى الغابة أو فى أى مكان سرى آخر، وأهرب من أمامهم. إلا وكانوا يتعقبونى. وأنا لم أخبر أسرتى أين أنا وماذا أفعل. والآن، وبعد أن أطلعكم على سرى، عليكم أن تساعدونى فى الاختباء.

شد **يوزيك** قامته - تنفس الصعداء.

وقف جميع الرعاة صامتين مشدوهين وهم ينظرون إليه بتقدير. حتى أنا وقفت بين الرعاة ونظرت إليه بتقدير، ليس بسبب حكايته الملفقة، ولكن لأننى شعرت فى داخلى بأنه يهودى مثلى، وفكرت مليا، إلى أى حد تتشابه قصصنا.

محمد محمود أبو غدير*



«المسرح العبري والصراع الطائفي في إسرائيل»*

حظيت قضية الصراع الطائفي في إسرائيل، أو ما يسمى بالفجوة الطائفية بين اليهود الغربيين واليهود الشرقيين باهتمام كبير على المستوى الحكومي والجماميري. فعلى المستوى الحكومي، حيث السيطرة لليهود الغربيين، تبذل دائما محاولات لإخفاء الأبعاد الحقيقية لتلك المشكلة مع الادعاء بأن إسرائيل هي البوثة التي تصهر فيها كل الطوائف اليهودية التي هاجرت إليها^(١). وعلى المستوى الجماميري ما زالت الفجوة الطائفية تشكل أحد محاور الصراع الرئيسية بين اليهود الغربيين الذين يسيطرون على الوظائف العليا في الجهازين المدني والعسكري واليهود الشرقيين الذين يحتلون قاع المجتمع الإسرائيلي. وقد ذكرت جريدة يديعوت احرنوت أنه رغم القول بأن دائرة التحليم بالنسبة لأبناء الطوائف الشرقية قد اتسعت إلا أن الفجوة الطائفية قد تعمقت أكثر مما كانت عليه قبل عشرة أعوام أو عشرين عاما.

الحقيقة هي أن الدوافع الأساسية التي تقف وراء هذا الصراع الطائفي هي دوافع عرقية. فغالبيت الذين لا يمتلكون هم من اليهود الذين هاجروا إلى إسرائيل من دول الشرق الأوسط والبلاد الإسلامية والأفريقية، واستقروا في إسرائيل في أفقر المناطق سواء في المدن الكبرى أو في قرى أقل تطورا يطلق عليها اسم «قرى التتمية». وقد فجر هذا الوضع صراعات عننية وخفية بين الطوائف اليهودية وعمق مشاعر الظلم والتفرقة لدى اليهود الشرقيين، كما فند هذا الواقع أيضا المزاعم التي ادعت أن قيام دولة لليهود في فلسطين هو تطبيق للوعد المسيحاني للخلاص، وهو الوعد الذي يجيء في إطار التصور اليهودي العام للخلاص من حياة التفرق والشتات في العالم وتجميع اليهود في مكان واحد، هو فلسطين^(٢).

* رئيس قسم اللغة العبرية بكلية الدراسات الإنسانية - جامعة الأزهر.

* جزء من دراسة أعدها المؤلف تحت عنوان الالاب العبري والصراع الطائفي في إسرائيل.

كما أن الأحداث التي مروا بها تختلف عن تلك التي مر بها يهود الغرب وخاصة بعد ظهور الحركة الصهيونية في أواخر القرن التاسع عشر في أوروبا والتي جاءت منها أيضا الهجرات التي بلورت شكل المجتمع اليهودي في فلسطين^(٤).

ويترك الصراع الطائفي الآن آثاره على العلاقات المتبادلة بين اليهود الغربيين واليهود الشرقيين، حتى أنه وصل إلى درجة لا مثيل لها من قبل مما حدا بإحدى الشخصيات اليهودية التي تنتمي إلى يهود الشرق إلى القول «بأن الحكومة الإسرائيلية تفرض أعباء شتى على الطبقات اليهودية الضعيفة التي تنتمي أساساً إلى يهود الشرق»^(٥).

وهكذا فإن حلم إقامة مجتمع يهودي في إسرائيل، يكون مفتوحاً أمام خطوات الاندماج الطائفي وأمام الخطوات العملية التي تستهدف تحقيق ذلك الاندماج، قد خاب ولم يتحقق، حتى أن يهود الشرق يشعرون بأنهم يعانون داخل إسرائيل من مشاعر الغربة والشتات نفسها التي لازمت اليهود في العالم قروناً عديدة^(٦).

«الآب العبري» والصراع الطائفي في إسرائيل:

سعت الحركة الصهيونية منذ سنواتها الأولى إلى استغلال الآب العبري كوسيلة لتحقيق أهدافها، وذلك بتحويله إلى بوق لها من خلال الانعاء بأن الآب العبري هو وسيلة من وسائل تجديد هوية الإنسان اليهودي^(٧). وقد نجحت الحركة الصهيونية في تحقيق هدفها هذا إلى حد كبير حتى أننا لا نجد سوى أصداء ضعيفة لأصوات قليلة ومعودة في عالم الآب العبري تصمت للأهداف الصهيونية وأعلنت في مستهل هذا القرن أن إقامة دولة لليهود في فلسطين لن يحل المشكلة اليهودية وأن

هكذا بعد حوالي مائة عام من تلميس الحركة الصهيونية، التي ادعت أنها تسعى إلى حل المشكلة اليهودية في العالم، فإن المجتمع اليهودي في إسرائيل أصبح ينقسم - على نفسه - إلى طائفتين إحداهما تحتل قمة المجتمع اقتصادياً واجتماعياً وهي طائفة اليهود الغربيين والأخرى تواجه ظروفًا أسوأ وهي طائفة اليهود الشرقيين.

والثابت أن الصراع الطائفي بين اليهود في إسرائيل ليس بالظاهرة الجديدة التي طفت على السطح بعد قيام إسرائيل، بل أن جذوره تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حين أخذت جماعات مختلفة من اليهود الأوروبيين تهاجر إلى فلسطين في موجات عرفت باسم «الهجرات اليهودية». وقد أدت الأصول الأوروبية لهؤلاء المهاجرين إلى رفض كل ما هو شرقي، حتى أن نظرتهم إلى يهود فلسطين لم تكن تختلف عن نظرتهم إلى عرب البلاد.

وفي إطار هذه النظرة العنصرية تجاه كل ما هو شرقي اعتبر اليهود الغربيون المهاجرين حديثاً إلى فلسطين أن اليهود الفلسطينيين أو اليهود المهاجرين إليها من الدول الإسلامية والشرقية متخلفين وغير متحضرين ومحدودي القدرات الذهنية والفكرية، ولذلك لا يصلحون شركاء لهم في أي شيء. حتى أنهم أطلقوا عليهم اسم «اليشوف القديم» للتفرقة بينهم وبين اليهود من أصل أوروبي الذين أصبحوا يعرفون باسم «اليشوف الجديد»^(٨). وما زالت هذه النظرة تجد أصداء لها داخل المجتمع اليهودي في إسرائيل حيث يقال إن الجذور التاريخية لليهود القادمين من الدول العربية والإسلامية وأنماط حياتهم القديمة، ومصيرهم التاريخي، لا تجعلهم يتمسكون بالأفكار الصهيونية كوسيلة لصياغة حياتهم.

اليهودي الذي يهاجر إلى هناك قد يحمل معه مشاعر الاغتراب والشتات^(٨).

وهكذا لم تعبأ الحركة الصهيونية بتشويه الأدب وتحويله عن مساره الطبيعي باعتباره أداة للتعبير عن الفرد. حيث إن الأدب موضوعه الإنسان في ذاته وفي استجابته لما حوله^(٩).

ورغم ذلك فقد احتلت قضية الصراع الطائفي بين الطوائف اليهودية مكانا بارزا في الأدب العبري الحديث على اختلاف مراحلها وأصبحت تلازمه من جيل لآخر. ولكن إذا كان التركيز قد اتجه قبل إقامة إسرائيل إلى العمل وبث الروح الصهيونية داخل كل يهودي وفعه بقدر المستطاع إلى الهجرة إلى فلسطين، فإنه بعد إقامة إسرائيل تحولت قضية الصراع الطائفي إلى ساحة قتال بين اتجاهات شتى داخل إسرائيل وخارجها. وقد ترجم ذلك عمليا إلى ضعف الرابطة بين إسرائيل وقطاعات يهودية واسعة في الخارج رفضت كل أشكال التفرقة الطائفية التي يعاني منها اليهود الشرقيين، وأدى ذلك إلى ضعف الهجرة اليهودية إلى إسرائيل بالمقارنة بتزايد موجات الفزوح عنها^(١٠).

ومع اتساع الفجوات الاقتصادية والاجتماعية بين يهود الشرق ويهود الغرب في إسرائيل، ظهر في الأدب العبري مذب السنينيات فصاعدا - بعد فتور الحماس الذي صاحب قيام إسرائيل - الفرد اليهودي الذي يعيش في عزلة عن مجتمعه وعن العالم المحيط به^(١١). وقد برزت قضية الصراع الطائفي في إسرائيل في العديد من الأعمال الأدبية ولكنها كانت لدى الأدباء الذين ينتصرون إلى الطوائف الشرقية أقوى منها لدى الأدباء الذين ينتمون إلى الطوائف الغربية. وقد سارت الحركة النقدية التي يسيطر عليها يهود الغرب نحو الأدباء الذين ينتمون

إلى الطوائف الغربية حتى أنه من الصعب للغاية العثور بين مئات الكتب النقدية على دراسة تتناول بالنقد والتحليل أعمال الأدباء اليهود من أبناء الطوائف الشرقية. وقد أدى ذلك إلى تكرار الصرخات من جانب اليهود الشرقيين مثلما فعل أمثون شمعوس^(١٢) في لقاء له مع إحدى الصحف الإسرائيلية حين قال موجها كلامه إلى المؤسسات الرسمية «اعطونا فرصة للمشاركة في العمل، نحن لا نريد صدقة من أحد. فالصدقة لن تجعلنا نشعر بالانتماء والتعاون»^(١٣) كما ذكر أديب آخر ينتمي إلى الطوائف الشرقية، وهو سامي ميخائيل^(١٤):

«نحن أبناء الطوائف الشرقية في انتظار ظهور أديب ينتمي إلى إسرائيل الثانية. يقوم بتعطيم رؤوس الجميع. نحن في انتظار مسدس هذا الأديب إلى عالم الأدب الإسرائيلي ليخلصه من عالم الغربة التي يحيها، ويخلصه من الأدباء الذين عاشوا في صوبيات، وتعرفوا على الواقع من خلال النظر عبر النوافذ فقط. إن أحدا لن يستطيع وقف زحف الأدباء الشرقيين حتى لو استمر النقاد يتناولون بالدراسة فقط أولئك الأدباء الذين نشأوا في المعامل المعقدة. إن هؤلاء النقاد لن يستطيعوا وقف قدراتنا الأدبية الخلاقة وعندئذ سيضطر الأدب العبري إلى مجابهة هذا الواقع الجديد، ويضطر إلى إيجاد مقاييس جديدة لتقييم إنتاجنا الأدبي. إن هذا سيستحق، وهذا سيظهر إلى الوجود»^(١٥).

إن أدب أمثون شمعوس وسامي ميخائيل وغيرهما من أبناء الطوائف الشرقية يتسم بمشاعر الغربة والقطيعة مع المجتمع اليهودي وبخاصة مع الفئات الغربية المسيطرة، كما تحتل مشاكل عدم القدرة على التأقلم داخل المجتمع الإسرائيلي مكانا رئيسيا في أعمالهم الأدبية.

المسرح العبري والصراع الطائفي في إسرائيل:
تنشط المسرح الإسرائيلي أساسا بالقضايا التي تتصل بالمشكلات اليومية للمجتمع الإسرائيلي مثل الحروب المستمرة وانعدام الأمن وتفضي البطالة وكذلك ضعف الروح الطلائعية لدى الجيل الجديد في إسرائيل متمثلا في تزايد حركة النزوح إلى الخارج وخاصة بين الشباب. ولم تحتل الفجوة الطائفية مكانها اللائق في الأعمال المسرحية المختلفة، لأن المسيطرين على عالم المسرح في إسرائيل من اليهود الغربيين، وكذلك لأن الجانب الأعظم من جمهور المشاهدين هم من سكان المدن الكبرى ذات الغالبية الإشكنازية، ولهؤلاء مشاكلهم اليومية التي لا تحتل الفجوة الطائفية فيها مكانا بارزا. ولذلك جاءت قليلة المسرحيات التي تتحدث عن الصراع الطائفي في إسرائيل. وهي أساسا لمؤلفين من أبناء الطوائف الشرقية، الذين ضمنوا مسرحياتهم تجاربهم الذاتية المريرة في إسرائيل.

وإذا أردنا أن نطبق ذلك على أحد أهم الأحداث المسرحية في إسرائيل في السنوات الأخيرة وهو مهرجان المسرح الذي أقيم في عكا في عام ١٩٨٨ فسند أن من بين اثنتي عشرة مسرحية عرضت خلال أيام المهرجان والتي اختلفت من بين أكثر من اثنتين وسبعين مسرحية دخلت التصفيات لاختيار ما سيعرض منها، لم تعرض سوى مسرحية واحدة فقط عن الصراع الطائفي في إسرائيل^(١٦). والمسرحية من تأليف يهودي مغربي اسمه (دانغيل لفزين) هاجر إلى إسرائيل ثم اضطر إلى الرحيل عنها نظرا لصعوبة التأقلم واتجه إلى فرنسا حيث استقر فيها حتى الآن. المسرحية تحمل اسم (أوهام من الشرق) وقد نشر النص الكامل لها في مجلة «عينون شفيغيم فاشفيغ»، عدد أكتوبر ١٩٨٦.

والمسرحية كما يشير الاسم تقوم على رؤية شرقية للواقع المرير الذي يجتازه أبناء الطوائف الشرقية في إسرائيل وما يواجهه هؤلاء من مشاعر عزلة وغربة داخل للمجتمع الإسرائيلي حيث السيطرة فيه لأبناء الطوائف الغربية. وتبدو المسرحية أقرب إلى السيرة الذاتية للمؤلف ذاته منذ وطأت قدماء إسرائيل إلى أن نزح عنها مرة أخرى متجها إلى فرنسا. وهي في الوقت نفسه تعبر عما يعانيه اليهود من أبناء الطوائف الشرقية من تعنت على أيدي اليهود الغربيين سواء في المصالح الحكومية على أيدي الموظفين أو في الشوارع وأماكن العمل. وقد ربط المؤلف الواقع بالخرافة والأسطورة لجذب مزيد من الاهتمام الجماهيري إليها ولكي يفضي على أحداثها جو الشرق ببساطته وما فيه من اعتقادات وخرافات وتمسك بالقديم. وقد وضعت للمسرحية الديكورات واللمسات الفنية التي تتماشى مع هذا الجو. فالمسرح يختلف عن أي مسرح آخر. فهو عبارة عن قاعة خاوية مقسمة إلى عدة أقسام أو مريعات، وفوق كل قسم أو مربع تجري بعض المشاهد أمام الجمهور الذي يحيط بالمسرح والممثلين من ثلاثة جوانب. كما تعتمد أحداثها المسرحية على الجوقات المصاحبة لأداء الممثلين وعلى مشاركة المشاهدين في تلك الأحداث.

وعم لإزاحة الستار نرى مجموعة من المنشدين فوق المسرح وهم يرددون أناشيد على خلفية من الموسيقى الشرقية الصاخبة. والممثلون يلتزمون بأماكنهم في المريعات المحددة لهم وأحيانا يتحركون بين الجمهور ثم يظهر بطل المسرحية واسمه (زايش) وهو يرتدى جلبابا غريبيا وعلى رأسه الطربوش المغربي التقليدي ويقوم بتوزيع قطع الحلوى والخبز على الجمهور وبصورة تثير الضحك لسذاجة حركاته وأفعاله. ويعد فاصل من

الموسيقى العربية المصاحبة لحركة الممثلين على المسرح تبدأ أحداث المسرحية والتي سنعرض هنا لبعض مشاهدنا.

المشهد الأول:

(زايش يتحرك على المسرح بجلبابه العربي والطربوش على رأسه ومن خلفه تردد الموسيقى العربية المصاحبة. وتلفأ اعضاء المسرح فيما عدا المكان الذي يتحرك فيه زايش حيث تسلط عليه الاضواء القوية. بعد ذلك يدخل إلى المسرح موظف حكومي منتصب القامة وفي يده سجل كبير ويجلس على مقعد مرتفع بحيث يكون زايش في وضع أدنى منه) ويبدأ الحوار التالي:

- الموظف: الاسم؟

- زايش: ها.. ها..

- الموظف: الاسم؟

- زايش: زايش.

- الموظف: اسم العائلة؟

- زايش: ها.. ها..

- الموظف: اسم العائلة؟

- زايش: دهان.

- الموظف: العنوان؟

- زايش: المغرب.

- الموظف: العنوان؟

- زايش: المغرب. هي الملاح.. درب الفقراء.

المغرب..... (يريد بعض الكلمات غير

المفهومة).

- الموظف: كفى.

- زايش: ها... ها..

- الموظف: نبداً من جديد. ما اسمك؟

- زايش: (أخذ يريد لعنا عربياً).

- الموظف: اسم العائلة؟

- زايش: (يريد اللحن العربي بصوت القوي).

- الموظف: العنوان؟

- زايش: (ما زال يريد اللحن).

- الموظف: توقف عن هذا. (الموظف اصمك

زايش من يده وخرج به إلى الخارج.

اصوات الممثلين تتردد عاليًا على

المسرح).

المشهد الثاني:

(تصمد إحدى الفتيات إلى المسرح

وتجلس على مكتب مرتفع. الفتاة تبدو في

العشرين من عمرها وهي موظفة في إدارة

الخدمات الاجتماعية التي تقوم باستقبال

المهاجرين الجدد. ثم يدخل زايش إلى

المسرح يشئ من التردد والخوف. يقترب من

الموظفة التي تنظر إليه بإيمان، تبسم له. يرد

عليها بابتسامة مماثلة. تطلب منه الجلوس .

يجلس بدون أن يرفع عينيه عنها).

- الموظف: لقد تقدمت بطلب للحصول على

إعانة اجتماعية. ومن جانيبي يجب أن

أعرف عنك بعض التفاصيل.

- زايش: هل يجب أن أتكلم؟

- الموظف: نعم.. حدثني عن نفسك.

- زايش: يلتزم الصمت. ينظر إليها ثم

يقول لها) ما اسمك؟

- الموظفة: داليا.. وما اسمك أنت؟
- زائش: زائش.
- الموظفة: ولكن مكتوب هنا..
- زائش: خطأ.. اسمي زائش.

- الموظفة: حسن.. إذن ساصح الاسم.
ولكن كيف يكتب؟
- زائش: يكتب كما يكتب.

- الموظفة: إنك تبدو عاطفيا.. هل تنظم الشعر؟
- زائش: أهيانا.. ولكني أقوم بالكتابة أساسا.
- الموظفة: تكتب؟ ماذا تكتب؟
- زائش: أكتب الشعر.
- الموظفة: هل تريد القول بأنك شاعر.
- زائش: نعم.
- الموظفة: حسن.. هل تعلم أنني ابنة الشاعر حاييم نوري.
- زائش: حاييم نوري.. الشاعر.. أحقا هذا؟
- الموظفة: نعم.. هل تقرأ أشعاره؟
- زائش: سمعت عنه.. إنه مشهور هنا.. ولكن لم أقرأ له.

- الموظفة: هل لديك قصيدة تريد قراءتها.
- زائش: ليس معنى الآن.. ولكن يمكنني أن أؤلف لك واحدة الآن.
- الموظفة: الآن؟ على الفور؟ هل أنت قادر على إلقاء شعر جديد؟
- زائش: نعم (أخذ يريد بعض العبارات التي لا تربطها رابطة وتخلو من أي معنى).

- الموظفة: (موجها كلامه إلى زائش)..
زوهار.
- زائش: زائش.. اسمي زائش.

- الموظف: هل هذا الاسم يعنى أى شئ..
إن هذ الاسم لا يحمل أى قيمة. ولكن
اسم زوهار مثل الهواء..

- زائيش: اسمى زائيش.

- الموظف: أنت تولد بدون اسم ووالدك هما
اللذان يمنحان الاسم لك. وفى إمكانهم
إطلاق أى اسم آخر عليك. وطريق
الصدفة أطلقوا عليك هذا الاسم. الذى
هو عبارة عن تجميع لعدة حروف رصت
جنباً إلى جنب وبدون أن يكون لها أى
معنى. إنها حروف ذات رنين غامض
وأنت متمسك بالاسم فقط لأنك تعودت
عليه.

- زائيش: زائيش.. اسمى زائيش.

- الموظف: زوهار.. لقد منحوك اسماً ولكن
لم يمنحوك (هوية). الاسم هو مجرد
بديهية اجتماعية. الاسم هو ما يريد الأب
والأم أن يمنحاه للابن بتوصية من العمة
أو من الجدة. ولكن اسمك لا يحدد
أوصافك. واسمك يكشف عن نوايا
والديك وأقربائك وعن صلفهم. وفى
حالتك هذه فإن اسمك يقدم لنا سخافة
وجهول والديك. لذلك سنمنحك فرصة
لتغيير وضعك ولتختر هذا الضوء المنير
الذى ينبعث عن الطهارة واللمعان
(زوهار بالعبرية تعنى اللعنان والضياء).
اسمك الآن زوهار.

- زائيش: زائيش.. زائيش.. اسمى زائيش.

- الموظف: زوهار.. اسمك زوهار. لا تنطق

بمثل هذه العبارات البربرية مرة أخرى.
لا تنطق بهذا الاسم ذى التنبؤات
والموسيقى التى تدفع الرذاذ إلى خارج
القم. أما اسم زوهار فهو اسم خفيف
على الأذن وهو أيضاً تجسيد للحياة.
إذا اخترت الحياة فأحمل اسم زوهار.
ثم من الذى قال لك إن كلمة (هوية)
مرتبطة بكلمة (اسم)؟. لماذا الهوية
بالذات؟ لماذا الاسم بالذات؟ ما هو الشئ
الذى يسبق الآخر: هل الهوية تسبق
الاسم أم أن الاسم هو الذى يسبق
الهوية؟ من الذى قال إن هناك رابطة بين
الشئين؟. دعك من كل هذا وحذ نفسك
اسماً حقيقياً. هذا الاسم هو الذى
يمنحك شهادة مرور إلى عالمنا. وهذا
الاسم هو الذى يجعلك تتوب داخلنا.
فالاسم هنا هو الأمن بالنسبة لك. وهو
الحلقة التى تربطك بالسلسلة الإنسانية.
اسمك زوهار وهذا يكفى.

- زائيش: زائيش..

- الموظف: زوهار..

- زائيش: زائيش.. زائيش.. زائيش..

- الموظف: زوهار.. زوهار.. زوهار..

- زائيش: زائيش.. زوهار.. زوهار.. زوهار..

زوهار..

- الموظف: حسن .. استمر.. زوهار..

زوهار..

- زائيش: زوهار.. زوهار.. زوهار..

- الموظف: حسن جداً. هذا يكفى اليوم.

- زائيش.. زوهار.. زوهار..

- الموظف: كلنى .. كلنى.. هذا على مايرام.

- زائيش.. زوهار.. زوهار.. (يواصل برصيد الاسم)...

هكذا يبدو وكأن المحاولات السلطوية قد نجحت فى خلع زائيش عن عائلته الأصلى.. العالم الشرقى.. وأنه منذ الآن أصبح إنسانا جديدا له اسم جديد. أى أنه أصبح لائقا لدخول المجتمع الإسرائيلى. وللتأكيد على هذا الهدف نشاهد على المسرح بعض الإجراءات الطقوسية وهى أشبه بالطقوس الوثنية وذلك احتفالاً بتخلي زائيش عن هويته وعن ماضيه وبخوله فى هوية جديدة عن طريق اسم جديد.

المشهد الرابع:

(على خلفية من صوت المنشدين يظهر زائيش على المسرح وعن يمينه الموظف وعن يساره امرأة. زائيش يجلس على المقعد بدون هراك).

- الموظف: أهلا وسهلا.

- المرأة: أهلا بك..

- زائيش: أهلا....

- الموظف: (مقاطعا) .. ليس بعد.. دعنا نكمل عملنا وبعد ذلك تحدث كما يطلو لك. (الموظف موجهها كلامه إلى زائيش). يا زوهار.. فى هذه اللحظة تجتاز الحدود التى تفصل بين عالمك وعالمنا. يا زوهار الخطوة الأولى هى أهم الخطوات. وأنت مطالب بدون شك بأن تخطو خطوات أخرى نحو بناء عالمك الجديد، وحينئذ ستكتشف أن الضوء السماوى لدينا

أقوى. (الموظف يوجه كلامه إلى المرأة بنقمة حادة للغاية) انزعى عنه ملابس.

- المرأة: سلتزع عنك هذه اللباس وأخلص جسمك من حيائل الغربة. الآن نمرك بالتخلص من نكرياتك المؤلمة. عليك أن تركز على المستقبل.

(فى الخلفية تقوم فرقة الإنشاد بحركات على المسرح مقرونة بانغام شرقية. خلال ذلك يتم نزع الملابس العربية التى يرتديها زائيش ويجرى استبدالها بملابس إفريقية كاملة).

وهكذا نفذت الخطوة الثانية وهى جعل زائيش يتغير تغييرا ماديا عن طريق نزع ملابس الشرقى. وهو الآن أصبح مهيئاً روحيا. بعد تغيير الاسم. وماديا بعد تغيير ملابس، إلى دخول العالم الجديد. وللتأكيد ذلك يقدم على المسرح مشهد وفاة أم زائيش. أى تخليصه من آخر رباط عاطفى ووجدانى يربطه بعالمه القديم. ولكى يكون الانفصال عن الماضى كاملا، واحتفالاً بدخوله إلى هوية جديدة، تعرض على المسرح مراسم وثنية أخرى. ولكن النتيجة تجيء مخيبة لآمال المستولين.

المشهد الخامس:

(رئيس فرقة المنشدين يحطم جدار الصمت ويصيح بصوت عال فى وجه زائيش).
- ورئيس الفرقة: يا زوهار.. المدعو زائيش.. الآن تخطو نحو الامتزاز النهائى. اممر هذا السكين على قبر أمك الطرى (علم)، المسرح صنع ليكون على هيئة قبر وداخله وضعت جثة الأم) واقطع الجبل السرى الذى يربطك بالماضى.

أقطع عهداً مع مستقبلك. حانت بها نهاية العادات الشيطانية القديمة.. أطرد الهواء الفاسد من رتيك وأدخل بدلاً منه هواء عذبا.. حانت نهاية المياه المالحة التي تؤذي المعدة. أطرد من داخلك هذه الروح البربرية ودمرها وأطعنها بالسكين.

- الجوقة المصاحبة: .. ألعنتها بالسكين.

- زايش: (بصوت عال.. وألفا يديه بالسكين وملوحاً بها إلى أعلى) ها.. هنا (الجميع تسمروا في أماكنهم)..

- زايش: (يخفض يديه إلى أسفل ويقول بصوت مرتفع) لن أواصل هذه اللعبة (يلقي بالسكين على الأرض بشئ من الإرهاق والتعب).

- الموظف: يا زهار.. يجب الاستمرار.

- زايش: لن أواصل هذه اللعبة.. أسمى زايش.

- الموظف: زهار..

- زايش: زايش.

- الموظف: زهار.. يجب أن تتوقف عن هذه التصرفات التي تجسد روح الغربة.

- زايش: لن أواصل اللعبة.

- الموظف: زهار.. لا تضغطنا إلى استخدام العنف معك.

- زايش: لن أواصل هذه اللعبة.

- الموظف: زهار.. أرفع هذا السكين من على الأرض.

- زايش: لا.. لن أفع ذلك..

- الموظف: اسكت.. أرفع السكين.

- زايش: أتركوكي وشأنك.

- الموظف: (موجها كلامه إلى الفرقة). تولوا أمره.

- رئيس فرقة الإنتشاد: أمسكوا به.

(أفراد الفرقة ينتفضون على زايش ويمسكون به ويطرحونه أرضاً بجوار جثمان أمه.

رئيس فرقة الإنتشاد يمسك بالسكين ويضعها في يد زايش. الجميع أمسكوا يده وبها السكين وغرسوه في قبر أمه الذي يضم الجثمان. أعضاء الفرقة تخلوا عنه وتركوه بجوار جثة الأم.

زايش ينتصب واقفاً ممسكاً بالسكين في يده وأخذ يطارد أفراد فرقة الإنتشاد. وينجح في اللحاق بأحدهم ويقوم بطنعه بالسكين).

- زايش: (يصيح بصوت عال وهو يقوم بطنع هذا الشخص.. أمي.. أمي.. أمي..

وهكذا يسدل الستار عن محاولة إجبار زايش على التخلي عن هويته الشرقية وترك ماضيه.. وأمام هذا الإصرار من جانب زايش على مقاومة تلك المحاولات تجرى محاولات للوقوف على سر تمسك زايش (أي يهود الشرق) بهويته رغم كل الضغوط التي يتعرض لها. ويتضح ذلك من الحوار التالي الذي جرى بين رئيس فرقة المنشدين وبين زايش.

- رئيس الفرقة: زايش.. ما سر هويتك هذه التي ترفض التخلي عنها. وما هي طبيعة هذه الصلة التقليدية التي تربطك بعالم ليس له وجود. ما إجابتك على ذلك

يا زايش؟ . اليس هذا نابعا من المكان
الذى نشأت فيه والذي تنوق إليه روحك
مثما تنوق إلى التور.

يقول: هل يسركم أن ترونى أتخلص من ذكريات
الماضى. هل تريدون رؤية زايش وهو
يتخلى عن أصوله وعن هويته. هل
تريدون رؤيته وهو عاجز. هل هذا ما
تمرضونه عليه تحت ستار (الاسم
الجديد).

وهكذا تنتهى المسرحية. مؤكدة فشل كل محاولات
تذويب أبناء الطوائف الشرقية داخل المجتمع الإسرائيلي
فى ظل سيطرة يهود الغرب إلى جانب فشل محاولات
دفعهم إلى التخلي عن ماضيهم.

إن الصراع بين اليهود الشرقيين والغربيين فى
إسرائيل قائم ومستمر بما يؤكد فشل الحركة الصهيونية
فى توفير الحل الفعلى لمشاكل اليهود. وأن المجتمع الذى
قيل عنه أنه سيكون بوتقة تصهر فيها جميع الطوائف
اليهودية لم يستطع التغلب على الصراع الطائفي بين
اليهود فى إسرائيل أو كما ذكر بعض اليهود من أن
المجتمع اليهودى فى إسرائيل يحوى فى داخله قنبلة
زمنية خطيرة يمكن أن تنفجر فى أى لحظة. وهى قنبلة
الفجرة الطائفية(١٧).

قائمة المراجع والمصادر:

أولا: مراجع باللغة العربية:

- ١ - خليفة، د. محمد حسين، الحركة الصهيونية، طبيعتها
وعلاقتها بالتراث الدينى اليهودى، دار المعارف. القاهرة ١٩٨١.

- ٢ - منذور، د. محمد: فى الأدب والنقد. دار نهضة مصر
للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٧٢.

ثانيا: مراجع باللغة العبرية:

- ١ - أبريبن: دورية أدبية فكرية - العدد الثانى القدس. ٨٢/١٩٨٤.
- ٢ - أبريبن: دورية أدبية فكرية - للعدد الرابع. القدس. ٨٥/١٩٨٦.
- ٣ - اليناف: أريه لوي. أرض الظباء - الطبعة الثامنة. تل أبيب ١٩٨٣.
- ٤ - أويين. يوسف: صمعة فى القصة العبرية. تل أبيب ١٩٨٣.
- ٥ - بين أور، أهرن: تاريخ الأدب العبرى المعاصر. الجزء
الثانى - تل أبيب ١٩٥٨.
- ٦ - جرافس، نوريت: خريه خزعه وصبيح اليوم الثانى. تل
أبيب ١٩٨٣.
- ٧ - زيهوت: دورية أدبية: تل أبيب ١٩٨٧.
- ٨ - روتشترايخ، نتان: دراسات فى شخصيتنا الذاتية. تل أبيب
١٩٨٤.
- ٩ - شلتان، إبراهيم: الأدب العبرى الحديث بتياراته المختلفة. تل
أبيب ١٩٧٣.
- ١٠ - شلتان، إبراهيم: قاموس الأدب العبرى الحديث ١٩٧٠.
- ١١ - عتق ٧٧، دورية أدبية، نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٦.
- ١٢ - عتق ٧٧، دورية أدبية، سبتمبر/ أكتوبر ١٩٨٦.
- ١٣ - موزنايم، دورية أدبية، أبريل/ مايو ١٩٨٠.
- ١٤ - هزار، حاييم: كل كتاباته - المزملة - مجموعة قصصية ١٩٧٣.
- ١٥ - الملحق الألبى لجريدة يديعت أحرنت ٢١/٨/١٩٨٧.
- ١٦ - الملحق الألبى لجريدة يديعت أحرنت ٧/ ١٠/ ١٩٨٧.
- ١٧ - الملحق الألبى لجريدة يديعت أحرنت ٣/ ٧/ ١٩٨٧.

الهوامش

- (١) الباب، أريه لوبا: أرض الظباء - الطبعة الثامنة - تل أبيب ١٩٨٣ ص ٣٠٦.
- (٢) د. خليفة، محمد حسن: الحركة المسييوية - طبيعتها وعلاقتها بالتراث الديني اليهودي، دار المعارف بالقاهرة. طبعة أولى ١٩٨١
- (٣) «أبريون»، دورية أدبية - ثقافية - إجتماعية. العدد الثاني ٨٣ / ١٩٨٤. ص ٢٨.
- (٤) روتنشتراخ، نتان، دراسات في شخصيتنا الذاتية، تل أبيب ١٩٨٤، ص ١١٤.
- (٥) موزنايم، مجلة أدبية ثقافية عدد أبريل - مايو ١٩٨٠، ص ٤١٧.
- (٦) أبريون - العدد الثاني ص ٣٠.
- (٧) زيهوت (الهوية) دورية أدبية فكرية ١٩٨٢ تل أبيب، ص ٨.
- (٨) شاكان، إبراهيم: الأدب العبري الحديث بتأرياته المختلفة الجزء الثالث. ١٩٧٣. ص ٨.
- (٩) د. مندور، محمد: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٧٣.
- (١٠) أورن، يوسف: صحوة في القصة العبرية. ١٩٨٣. ص ١٧.
- (١١) جراتس، نوريث: خربه خزعه وصبيحة اليوم التالي. ١٩٨٣. ص ٧٧.
- (١٢) ولد الأديب أمثون شموش - في حلب بسوريا عام ١٩٢٩ وهاجر إلى فلسطين عام ١٩٣٨. وأصدر العديد من القصص القصيرة والروايات المستمدة أغلبها من الفترات التي عاش فيها هو وأسرته في سوريا.
- (١٣) جريدة يديعوت أحرنوت ٣ / ٧ / ١٩٨١.
- (١٤) ولد سامي ميخائيل في بغداد بالعراق في عام ١٩٣٦ وهاجر إلى فلسطين في عام ١٩٤٨.
- (١٥) يديعوت أحرنوت ٧ / ١٠ / ١٩٨٧.
- (١٦) عيتون شفعيم فاشفيغ (دورية أدبية فكرية) ديسمبر ١٩٨٦ ص ٤٧.
- (١٧) دراسات في شخصيتنا الذاتية ص ١١٠.

مقدمة:

يرى مؤرخو المسرح العبري الحديث أن مسرحية «المجد للابرا» التي ألفها موشيه حجييم لوتسانو (١٧٠٧ - ١٧٤٦م) والتي صدرت في امستردام عام ١٧٤٢ هي أول مسرحية عبرية كان لها تأثير مباشر على الدراما العبرية اللاحقة لها، وذلك على الرغم من العثور على نص مسرحي مكتوب باللغة العبرية طبع في مانتوا بإيطاليا عام ١٦٦٨ ومنسوب إلى يهوذا ليون بن يتسحاق دى سوسو (١٥٣٧ - ١٥٩٢) بعنوان «كوميديا الزواج» تستند في هيكلها الدرامية إلى «مرفلس تنحوسا» (أحد مصادر التراث الديني اليهودي) ومتأثرة إلى حد كبير بالكوميديا الإيطالية في القرن السادس عشر.

ويمكن القول، بأن تلك البدايات للدراما العبرية، والتي ظهرت مع نهاية القرن السادس عشر وخلال القرنين السابع والثامن عشر في كل من إيطاليا وهولندا، قد أخفقت في خلق حركة متطورة للمسرح العبري على كل من المستويين الأدبي والدرامي، ولم تستطع أن تتخلص من تأثير ثقافات شعوب البحر الأبيض المتوسط بالرغم من محاولاتهم المؤدية لصيغ أعمالهم بالصيغة اليهودية.

ومع ظهور حركة التنوير «الهسكالا» (١٧٨٠ - ١٨٨٠) نمت حركة أدبية عبرية في ظل ظروف جديدة تمثلت في التوجهات العلمانية التي مهدت الأرض لغرس بذور الصهيونية. وقد خلقت هاتان الحركتان «الهسكالا» والصهيونية، علاقة مركبة بنمط الحياة وعالم القيم لدى الجماعات اليهودية في كل من شرق أوروبا وغربها، مما أدى إلى خلق توتر الإنسان اليهودي ضد تراثه الديني من خلال مطلب إصلاح التراث والدعوة «للبحث القومي» الأمر الذي أدى بدوره إلى خلق علاقة دراسية بين الفرد وماضيهِ ومجتمعه، وهي العلاقة التي أصبحت مصدراً جيداً للشكل المسرحي الذي هو بمثابة التعبير الرئيسي عن التجربة الدرامية.

ومع بداية الهجرات الصهيونية إلى فلسطين، ونمو تجمع يهودي فيها، بدأ الأدب العبري الفلسطيني في معالجة قضايا الاستيطان والصراع مع البيئة الفلسطينية والصراع ضد العرب من أهل البلاد وغيرها من القضايا، وهي القضايا نفسها التي عالجهها المسرح العبري في خلال تلك الفترة والتي عرفت الدراما التي تنتمي إليها

رشاد عبدالله الشامي*



حانوخ لقين صرخة مسرحية إسرائيلية ضد الحروب ودعوة للسلام

* استاذ الأدب العبري الحديث بقسم اللغة العبرية بكلية الآداب جامعة عين شمس - له العديد من المؤلفات حول الأدب العبري الحديث والمعاصر والتمتع الإسرائيلي.

باسم «دراما اللاتنيين». وقد اقتبست شخصيات هذه المسرحيات من واقع التجمع الاستيطاني الصهيوني في فلسطين، وكانت ذات طابع مسلي تناول للمشاكل الاجتماعية والاتجاهات الفكرية وتحصن «الرواد» (فيما كان التسميم) المؤسسين وجسودهم في بناء الاستيطان الصهيوني. ومن أبرز كتاب المسرح العبري الحديث في تلك الفترة: يهو شواخ برزيلي (1943)، أرئيليس أورلوف (1886)، و. دافيد شمعوني (1866)، وهاارون اشمان.

وتعتبر حرب 1948 بمثابة نقطة تحول مهمة في تطور الأدب العبري الحديث والمعاصر، وهو التطور الذي وجد انعكاسا مباشرا في تطور المسرح العبري المعاصر أيضا، حيث كان موضوع الحرب وقيام الدولة العبرية موضوعا رئيسيا للمعالجة الدرامية. تماما

كما حدث في الأدب العبري المعاصر شعرا ونثرا وقد عالج المسرح العبري اعتبارا من الخمسينيات القضايا نفسها التي عالجها الأدب مثل: جمع شتات اليهود وفتح الهجرات في بوتقة واحدة، ومشكلة البحث عن الهوية وتكريات أحداث النازي، والمشاكل التي ترتبت على التحول من مجتمع استيطاني إلى دولة... إلخ.

وهنا ينبغي أن نؤكد على أن الجيل الذي شارك في حرب 1948 وانتمى فيها واجه مرحلة التناقض العميق وظروف العزلة والاضراب والانفصال شبه المطلق عن المجتمع الذي يعيش فيه. وكان من الطبيعي أن يحاول الكتاب والأدباء الذين شيدوا وتربوا داخل حركات «الشباب الاشتراكي» الصهيونية، والذين اعتادوا الامتثال لطلبات «الأدب المجنون»، تكيف أنفسهم مع الظروف الجديدة والنخاع الذي فرضته حرب 1948 وقيام الدولة، مصارعين بقدر الإمكان تصوير تلك اللحظة التي وجهتهم، والتي تجلت في الصراع



الكاتب المسرحي الإسرائيلي حانوخ ليفن

ما بين الالتزام الصهيوني (أي التمسك مع دعاوى «الأدب المجنون»)، وبين البحث عن الذات والهوية شبه المفقوتين.

ويمكن القول بأن معظم المسرحيات التي تناولت واقع حرب 1948 تتشابه في أشكالها ومضامينها تشابها كبيرا، حيث أن الحرب هي الموضوع الرئيسي، والشخصيات الرئيسية فيها كلها من جيل «الصابراء» (اليهود من مواليد فلسطين الذين يرمز بهم إلى «العبري الجديد» في مواجهة جيل الآباء والمؤسسين، ومسرح الأحداث هو أرض فلسطين وليس «الشتات اليهودي»، وذلك كله في إطار من مواجهة لحظات في حاجة للحسم بالنسبة للجماعة والأفراد تنتهي إلى التخسيع بالنفس في

سبيل تحقيق الأهداف والغايات الصهيونية على خلفية من حب رومانسي متجانس بين فتيات

ولفتيات «الصابراء».

ومن أشهر كتاب المسرح العبري في تلك المرحلة: بن تسيون تومار صاحب المسرحية الشهيرة «الرفاق يتعشرون عن جيمي» ويوسف ليفي، ويوسف أوكسنبيرج و«موشيه شامير الذي عبر في مسرحياته عن جيل «اليلال» (سرايا الصامقة) وتضميناته من أجل الانتماء في حرب 1948 (مسرحيات: «لقد سار في الحقول»، «والكيلومتر ٥٦»)، و. ييجال موسيفزون («في دروب النقب» و«إن كان هناك عدل»)، وفاتان شاحام (سيميلاون غدا)، وهؤلاء الكتاب كل من الواضح أنهم يمثلون جيلا جديدا من الأبناء تعلم وترعى في فلسطين واستوعب اللغة العبرية منذ نشأته الأولى، على عكس جيل الآباء. ويعدون أن يمثل مسرحيات شامير و موسيفزون وشاحام وآخرين، أنهم اغلقوا أنفسهم في وجه التأثير الدرامي العالمي، وكتبهم يشعرون فقدان إسرائيليتهم أو هويتهم الروحية.

الوجودي الذي يبقى على اليهود. أحيا على وجه الأرض. وفي مقابل هذا الحلم نرى المفرد المزجج يتمثل الواقع الوجودي والسياسي في مسرحيات كينان عن طريق شخصية أو مجموعة شخصيات.

ومن الكتاب المسرحيين الذين عالجوا الواقع السياسي والوجودي الإسرائيلي خلال هذه الفترة: الكاتب المسرحي يوسف هوندي الذي برع في معالجة الأساطير اليهودية القديمة معالجة سياسية معاصرة. ومن أبرز مسرحياته: «المسيح» و«شقيق راسكين» (١٩٦٢) و«هجرة على البحر» (١٩٦٢) و«دجسر مفتوح» (١٩٦٣) و«مطفلي» (١٩٦٧) و«ذلك الفأر» (١٩٧٣). والمسرحية الأخيرة تعبر عن خلال أسطورة مستوطنة العقباء عن واقع إسرائيلي كالمسح يعذب فيه الناس، أصبح بمثابة دمج جديد لليهود الذين غاروا «الجيتر» اليهودي التقليدي في أوروبا.

هانوخ ليفين

يعتبر الأديب المسرحي هانوخ ليفين واحداً من أشهر كتاب المسرح المعاصر في إسرائيل حالياً، بل هو واحد من أشهر ثلاثة يرمزون للمسرح الإسرائيلي هم: موشيه شامير ونسيم ألوني هانوخ ليفين. ولد هانوخ ليفين عام ١٩٤٣ في تل أبيب ودرس الأدب والفلسفة في جامعتها. وقد عرضت كبرى المسارح الإسرائيلية معظم أعماله المسرحية. وتتناول مسرحيات ليفين السياسية الانتقادية - الحياة في إسرائيل في ظل حالة للحرب للتواصل التي تعيشها وتبدو وكأنها لا خلاص لها منها، ورسالتها الرئيسية هي رفض الحرب والنزاع الذي تشيخه في المجتمع الإسرائيلي. ومسرحياته الاجتماعية هي مسرحيات ذات بعد يعنى تضامني تتركز حول الحياة الصعبة المهيبة الخالية من الأمل في التفاصيل الإنسانية، لأنها تتميز بعدم الرحمة ولا جديد فيها (رؤية سفر الجامعة) وحيث البشر فيها إما أذلاء أو يقرمون بإذلال الآخرين، وإن كان الجميع في مستقيم واحد عكر.

وقد تأثر ليفين بالمناخ الأدبي العام الاحتجاجي الذي ساد إسرائيل في أعقاب حرب ١٩٦٧، وانتج لنفسه نهجا خاصا يتميز بالصوت الزايق غير الخافت والكشف عن الظل والعورت، فشق لنفسه بهذه الطريقة مكانة خاصة لمسرحياته ذات الطابع الجديد والمختلف عن كل من سبقه في الشكل والمضمون. فكانت مسرحيات

وقد اتجه كتاب المسرح العبري المعاصر في إسرائيل مع تلاشي الاعتماد بحرب ١٩٤٨ بين الجمهور، إلى تناول قضايا الساعة في مرحلة التحول. وقد اتخذت للمسرحيات خلال النصف الثاني من الخمسينيات شكلين رئيسيين: الأول، وقد حاول بصورة أو بآخرى للتكيد على دور «الطلائع»، أما الثاني، فقد عبر بصورة أكثر قوة عن خيبة الأمل من اللبني المتصلح للمثل التي حلت محل قيم «الطلائع» ووصفة خاصة القيم المادية. وهو الشكل الذي ميز معظم الإنتاج المسرحي العبري تلك الفترة. وبالإضافة إلى هذا تبني بعض الكتاب إزاء خيبة أملهم في الواقع الإسرائيلي الاتجاه إلى اللغز اليهودي في محاولة للتعرف على المعاصر من خلال أنماط تاريخية يهودية في التاريخ اليهودي القديم، وهو ما عرف باسم «المسرحية التاريخية». وهو اتجاه لم يدم طويلا في المسرح العبري، كما لم يدم طويلا أيضا في الأدب الروائي «الرواية التاريخية».

وكان من أشهر كتاب المسرحية التاريخية الكاتب نسيم ألوني في مسرحيته «ذلك أقصى الجميع» (١٩٥٣) التي استلهم موضوعها من التاريخ اليهودي القديم في عصر يريعام بن نابيل (رمز شباب الخمسينيات للثقة من الحروب في إسرائيل). وكذلك موشيه شامير في مسرحيته «حرب أبناء النور» (١٩٥٥) التي حملت في البداية اسم «ملك لهم ولم» والتي تعالج التاريخ اليهودي في فترة «الهيكل الثاني» من خلال إسقاطات معاصرة.

ومن أشهر كتاب المسرح العبري المعاصر الذين عبروا في مسرحياتهم خلال هذه الفترة عن الصراعات والتضخبات التي يعانيها الإنسان الإسرائيلي في مواجهة المتناقضات التي يعانيها بسبب الواقع المشوه والمسيح البعيد عن الحلم الذي رسمته وصاغته الصهيونية الأديب المسرحي عاموس كينان الذي كتب عدة مسرحيات عالجت هذا البؤس الشاسع بين الحلم والواقع مثل: «الأسد» (١٩٥٦)، و«البالون» و«القطار الأخير» و«زنازل مستعمل» و«الرفاق يتحسسون عن يسوع» و«إنني مازلت أومن بك» و«الديناميت» و«رجع بين كل هذه المسرحيات ثقلة التقاء واحدة سواء في الشكل أو للمضمون بين الحلم والواقع. إن الحلم في هذه المسرحيات يظهر وكأنه حلم فعلي يرمز دائما إلى المفرد المزجج: الحلم الصهيوني الذي يبقى على وجود دولة إسرائيل. والحلم

المسرحية شديدة المرارة، عالية التحكم والسفرية وتضرب بسيماط لا تعرف الرحمة كل الأوضاع الشاذة والغريبة في المجتمع الإسرائيلي على المستويين السياسى والاجتماعى.

وقبل أن نستعرض أصالة المسرحية لنقرأ سويا هذا القطع من هذه القصيدة لنرى كيف أن لغة لا تعرف المواربة أو التلميح وتنبع على مذهب الحقيقة كل إقرار إسرائيل للفنسة، حتى ولو كانت تمس صلب العقيدة اليهودية مادامت تتعارض مع الإنسانية والرحمة والعدل:

ها هي ذى الأرض الكبرى التى وعد الله بها
إبراهيم

ونسله الذى سيكون كرملة البحر.

ولكننى لست رمل على شاطئ البحر.

ولن أنفذ الصود التى وعد الله بها إبراهيم.

أنت إبراهيم واسحق ويعقوب يسمون

الذين باليد، على قبرهم.

ولا رغبة لى فى أن أعفر لى أيضا.

قبرا إلى جزارهم.

ها هي ذى الأرض الكبرى ولن أخضر.

بنفسى من أجلها.

أما ما وعد به الرب لينفذ على حساب الضاحى.

ويمكن تقسيم أعمال هانوخ لفن المسرحية إلى مرحلتين غير منفصلتين تاريخيا، ولكنهما متميزتان من حيث طبيعة الموضوعات.

١ - المرحلة الأولى: ويكتب خلالها مسرحياته الفنية السياسية الهجائية الساخرة وهي: «علم إلى أيها الجنود الظريفة» (١٩٦٥)، «أنت وأنا والحرب القادمة» (١٩٦٨)، «كتشوب» (١٩٦٩)، «ملكة الصمام» (١٩٧٠)، «الوطنى» (١٩٨٢).

وقد أثارت هذه المسرحيات عاصفة من الاستفزاز السياسى والاحتجاج سواء من المؤسسة الحاكمة أو المؤسسة العسكرية الإسرائيلية أو من قوى اليمين المتطرف أو القوى الدينية. وتعرض بسببها لعديد من المضايقات ومن الهجمات الشرسة المكثفة.

٢ - المرحلة الثانية: وقد اصطبغت خلالها مسرحياته بالخطاب المبشئ الواضح، الذى سعى من خلاله إلى تشجيع جثة الجرحاوى الإسرائيلى الصغير بكل عيوبه وأوضاعه الاجتماعية مع بعض الإيماءات السياسية، ومن مسرحياته فى هذا المجال:

صموئيل-جريب» (١٩٦٩)، «حيفتس» (١٩٧٠)، «ضباب فرنليه» (١٩٧٤)، «شيتس» (البران) (١٩٧٥)، «كروم» (١٩٧٥)، «بيور» (١٩٧٦)، «تجار المطط» (١٩٧٨)، «جنانة شتوية» (١٩٧٨)، «إعدالم» (١٩٧٩)، «آلام أيوب» (١٩٨١)، «سامرة بابل الكبرى» (١٩٨٢)، «الشاهبون للرحيل» (١٩٨٣)، «نساء طرودة الضلعات» (١٩٨٤)، «الجميع يريد أن يعيش» (١٩٨٥)، «ياكيش وفوقشاه» (رمزان لإسرائيل وفلسطين) (١٩٨٦)، «نخاع أو منومأح» (الضائع والمقهور- ولكنهما أسما علم برمزان لشخصيات مرفوضة) (١٩٨٨)، «ميتلى الحياة» (١٩٨٩)، «يعقوب ولينثال» (١٩٩١)، «البائع» (١٩٩٢) (مجموعة قصص).

ويمكن القول بأن المسرحيات الأولى التى كتبها هانوخ لفن كانت ثورة احتجاجية عالية الذبرة والسفرية من المؤسسة العسكرية الإسرائيلية التى لم يكن لها من هم إلا التخطيط بعد كل حرب للحرب المقبلة. وقد تأثر لفن فى كتاباته بكل تيار مسرح العبث الذى ساد أوروبا وأمريكا كذلك بعد الحرب المالية الثانية، وتأثر بشكل خاص بمسرح الكاتب المسرحى الألمانى برتولد بريخت الذى تعلم من مسرحياته كيف يكون لادعاء، ومباغشا وحادا ومرتبطا بالواقع الإنسانى ليجتمع من خلال الحاجة باللامعقول بصورة تنفع القارئ أو المشاهد للعمل المسرحى أن يستشف من وراء ذلك نوعا من الأمل بعد عصر التجوية الإنسانية فى صورة أشد إيلاء على نمو مايسين الأبيض حين يقرب بالسواد (على غرار مسرح يوجين يونيسكو، وصموئيل بيكيت وأرنولد آداموف وجان جيغيف).

وقد لاحظ الناقد الإسرائيلى جروشون شاكيد أن المسرحيات المبشئة الساخرة عند هانوخ لفن فى مسرحيات نقدية لادعاء تدعو للإصلاح بقدر ما تدعو للثورة والتغيير، وتحاول الكشف عن جذور البرجوازية لتل أبيبيى فى السبعينيات ومن عاء البرؤساء المضطهدين من أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة بلغتهم الملهكة مستخدما فى ذلك مفردات الواقع المحلى الصرف للانطلاق نحو عوالم ما وراء الصرح.

دائرة الحروب المغلفة التي تخوفسها إسرائيل أن تمنعهم الأمن والسلام أبداً، وأن سيف الموت سيظل مطلقاً فوق رقابهم دون فكاًف. وتعتبر المسرحية اللبنانية «أنت وأنا» الحرب القادمة، انمكاساً لهذه المشاعر التي سادت قطاعاً عريضاً من الإسرائيليين الذين سئموا الحروب وسقوط الضحايا. والمسرحية شأنها شأن مسرحيات هانوخ ليفين لا تتكون من فصل، بل من مشاهد غنائية، يعبر كل مشهد منها عن لحظة ساخرة تمكس موقف المؤلف من القضية التي يتناولها. وتتكون هذه المسرحية من أربعة عشر مشهداً على التوالي تحمل العناوين التالية:

- ١ - استعراض النصر لحرب الإحدى عشرة بقية.
- ٢ - الوداع.
- ٣ - حتى في حرب عابثة.
- ٤ - ماكس جوشمان يقابل المغنية بوليفيا البدينة.
- ٥ - ذات صباح دمدم.
- ٦ - الابن يعود إلى البيت من ميدان القتال.
- ٧ - شطرنج.
- ٨ - الأرملة روفينزون.
- ٩ - ٦ ربايعات.
- ١٠ - مظامة عن العيد يوم.
- ١١ - تشيد طباح الكتبية.
- ١٢ - «دويتو» لماذا حاربنا؟
- ١٣ - زيارة إلى الأماكن المقدسة.
- ١٤ - أنت وأنا والحرب القادمة.

ويستهل المؤلف مسرحيته هذه بحملة تتم من مواقفه من الموت، وهو الموقف الذي يعكس مدى حساسيته بوصفه يهودياً تجاه الموت في مواجهة تنقيس الحياة:

من يرى الموت، لا يجد الكلمات ليقرئها.

وينتهي جانباً مواصلاً الحياة، شأنه شأن من خسر.

والمشهد الأول الذي يحمل عنوان «استعراض النصر لحرب الإحدى عشرة دقيقة» هو عبارة عن خطبة ساخرة على لسان قائد عسكري إسرائيلي يتباهى فيها بالنصر الذي حققه برجال لوائه

وقد رأى البعض في مسرحياته تراثاً وإسماً بانطون تشيكوف. حيث إن هانوخ ليفين يدور حول الموضوع نفسه، وأبطال مسرحياته يدورون في تلك النفس والاجتماعي نفسه وفي المناخ نفسه، تماماً كما كان يفعل تشيكوف حيث ترى في نهاية كل مسرحية من مسرحياته الأشخاص أنفسهم بالمشاكل نفسها والمناخ نفسه في إحساس عام من الإحباط والضيق وعدم القدرة على تحقيق الذات.

وقد تثر ليفين بشكل واضح أيضاً بدراسته للفلسفة بوصفه خاصة بالفكر الفلسفي الوجودي عند جيان بول سارتر، حيث النظرة إلى الآخرين هي نظرة كرههم مصدر الجميم، والكراهية المطلقة لكل من يتولى السلطة لأنه يتحول لأداة اضطهاد للآخرين مهما كانت رغبته في الطهر والنقا، وفي هذا الصدد لا ننسى أيضاً تثر ليفين بشكل أو بآخر بواحد من كتاب مسرح الحب وهو الأديب الفرنسي «جسان أفوي» الذي يميل للسوداوية وحسب التفرز والاشتماز والميل للزانية والتكرار.

وعلى ضوء ما سبق فإن أبطال مسرح هانوخ ليفين كانوا يتميزون ببعض السمات التي يمكن إجمالها فيما يلي: للامبالاة - السادية والحشية - الصفالة والفضح اللغوي - تعظيم الشخصيات الأسطورية أو التي تسبغ على نفسها مسحة الزهية مزيفة - ذبح الإيقار الفلسفة إذا كانت تعارض مع سلام الإنسانية أو سعادة البشر.

وفيما يلي سوف نقدم نموذجاً من إحدى المسرحيات الأولى التي كتبها هانوخ ليفين بعد حرب ١٩٦٧، نتبين من خلالها كيف كان ليفين موقفاً رافضاً لسياسة الحرب والعوان، وهو الموقف الذي ينطوي بلا شك على دعوة للسلام. وهذه المسرحية تحمل عنوان:

أنت وأنا والحرب القادمة :

ثم عرض هذه المسرحية للمرة الأولى في أغسطس ١٩٦٨، بعد أكثر من عام على حرب يونيو ١٩٦٧، وما تفضت عنه من نتائج. وقد كان للممثل لدى قادة إسرائيل أن يأتي قادة العرب وعلى رأسهم عبدالناصر إلى قادة إسرائيل راكعين طالبين السلام بلا شروط. ولكن طالت فترة الانتظار ولم يحدث ما توقعه قادة إسرائيل، وهنا بدأ الإحساس يعم لدى البعض من أدباء إسرائيل بأن

الفتاة: أنا أبكي؟ يالك من مضحك. أنا لا أبكي على الإطلاق.

الجندي: دعيني أنظر في عينيك.

الفتاة: ما الذي يعنونى للبقاء هكذا فجأة ؟

الجندي: لست أرى. هناك لفتيات يبكين عند صعود لفتياتهم الجنود إلى القطار.

الفتاة: شيء غريب ليس كذلك؟

الجندي: نعم، أنا مسرور لأنك لست من هؤلاء الفتيات.

الفتاة: أه بالنسبة لي كل شيء على ما يرام. إنني أتمالك نفسي.

الجندي: حتى عندما يتحرك القطار لا أريدك أن تبكي.

الفتاة: لن أبكي.

الجندي: ولا في أي مرة، مهما حدث.

الفتاة: لا داعي لأن تقلق بهذا الخصوص.

الجندي: أهذا وعد؟

الفتاة: وعد.

الجندي: لن تبكي ؟

الفتاة: لن أبكي ولا مرة.

الجندي: حتى لو ...

الفتاة: حتى في هذه الحالة لن أبكي.

الجندي: لماذا أن ؟

الفتاة: ماذا ؟

الجندي: لماذا أن ؟

الفتاة: لحظة. هل تريد أن... ؟

الجندي: لا، أنا لا أريد أن ... كسلاني الحب في القلب في

الحقيقة (صمت) اليس كذلك ؟

الفتاة: هذا بالتأكيد.

الجندي: أنت تحبيني من قلبك، اليس كذلك ؟

الفتاة: نعم بالتأكيد. هل أنت متأكد أن القطار سيحرك في

الخامسة ؟

الذين لم يعولوا من ساحة القتال، ولتكتشف في نهاية الخطبة أنه كان يضاهي نفسه في ساحة خالية من الجنود الذين لم يعولوا لأنهم تحلوا إلى ضحايا لنصرهم للزعم.

العصيدي: أيها الجنود بقيادة اللواء، وفاق السلاح الأبطال، وأبنائي! منذ إحدى عشرة دقيقة خرجنا جميعا، كرجل واحد، وقلب واحد الملائكة العدو، خرجنا للدفاع عن سيادة دولتنا، وعن تراثنا القومي، وعن حياة أمتنا في الصلوف الخلفية. وعن جهلنا نحن لقد نازلنا عدوا أكبر منا وقطبنا عليه بفضل الروح التي تخفق في قلوبنا. وفي خلال إحدى عشرة دقيقة نجحنا في أن ندمر، ونبيد ونشتت، ونموس ونسمل، ونقطع، ونقتل، وننصف ونقتضي على عدونا. وفي الحقيقة، لم تكن المعركة سهلة، ونحننا ثمة غالبا من النساء. لكن لدى ملاقاتنا الموت صوبنا نظرتنا في اتجاه عينيه، وسفرنا منه، ويصقنا على سلاح مشاتل المدرع ولطفنا تقارب جميعته إلى أن خجلت منه أمه. هاء، لقد كانت المعركة ثقيلة وصعبة وعقيدة. منذ إحدى عشرة دقيقة خرجت من هنا لواء كاسلا يمتدده وسلاحه ولم تعولوا بعد. ولم يعد منكم أحد بعد. لم يعد أحد منكم، وما أنذا أقف وأتحدث الآن أمام ساحة خالية.

(صمت)

(يجعل بنظراته بأحدث عن شيء ما في الساحة ويحاول مواصلة خطاب)

أيها الجنود...

(صمت)

أيها الجنود...

(يقف لحظة مشدوها ويرجع ناظره فجأة إلى السماء)

أيها الجنود...

(يؤذي التمية العسكرية).

والمشهد الثاني «الوداع» يتعرض لفكرة الموت المحقق لكل من يخرج للحرب. وإدراك تلك المسلمة البديهية أصبح الجميع في إسرائيل يتعاملون معها دون غرابة أو دهشة. ويصور هذا المشهد بين جندي إسرائيلي وفتاة على رصيف القطار قبل ذهابه للحرب:

الجندي: سيحرك القطار بعد خمس دقائق (صمت) ما هذا؟

أنتبكين؟

الجندي: هذا ما هو مكتوب في اللوحة (صمت). وانت لا داعي لأن تكفي عن الرقص أو الذهاب إلى السينما بسببي.

القناة: سيكون هذا على ما يرام.

الجندي: إنتي اعني هذا بصديق، فانا لا أريد أن تجلسي طوال الوقت في المنزل في انتظار خطابات مني.

القناة: لقد سبق أن قلت لك إن هذا سيكون على ما يرام.

الجندي: ما هذا الذي سيكون على ما يرام؟

القناة: الرقص والسينما.

الجندي: أنا سعيد لأنك فهمت تماماً.

القناة: أنا على ما يرام . ماذا تظنني؟ أنا لست من أولئك الفتيات المراهقات.

الجندي: أنت مائة في المائة (صمت) لقد كنت أريد علاقة على هذا أن أطلب من أوسكار أن يعتني بك.

القناة: لقد طلبت منه يا حبي ..

الجندي: ماذا ؟

القناة: من أوسكار وكذلك من ماكس.

الجندي: نعم؟ حسناً ما صنعت... إنها شابان رائعان.

القناة: إن أوسكار مدحني في رقصه.

الجندي: فلتخرجي ولتستمتعي ولا تفكري كثيراً...

القناة: لقد اشتري ماكس سيارة.

الجندي: تستطيعان الخروج للنزهة.. إن الجو ربيع.

القناة: سيكون هذا رائعا.

الجندي: هذا المساء أيضاً... إلى السينما...

القناة: لقد اشتري أوسكار التذاكر.

(صغير للقطار).

الجندي: إنه القطار. أنا مضطر للركوب .

(يجتهد على عجل).

اسمعي، إذا ما حدث أي شيء .. أنت تعرفين - عاهديني أن

تتني (يفانر .. صمت)

القناة: ما هذا الذي يقوله ؟

وفي المساعد التالية تذكر فكرة الموت بتبوعات مختلفة من خلال اشعار أو حوار بين شخصيتين ينتمي كل منهما إلى عالم آخر، على غرار ذلك الحوار بين ماكس جوتمان والمغنية البدينة بوليفيا التي تعمل في الترفيه عن الجنود.

وفي المقطع الأشعري محتى في حرب عائلة يناقش قضية أن الحياة أغنى من الموت، حتى وإن كان هذا الموت من أجل حرب عائلة. لأن جلدية الحياة أقوى من جانبية الموت عند الإنسان. وبالرغم من أن الموت في سبيل هدف نبيل وغاية تحقق العدل هو من القضايا التي لم يخطف حولها البشر. منذ أن أمركوا قيمة الموت الذي يعادل الاستشهاد في سبيل الواجب والقبائل النبيلة. إلا أن هاتين لفتين في هذا المشهد يجعل الموت بلا غاية لأنه صوت في مواجهة «اللاخير» ذلك الشعار البراق الذي رفعتة الصهيونية منذ قيام دولة إسرائيل لتبرر تقديم أبنائها قريانا على مذبح الحروب اللا مقدسة:

أنا أهارب، بمسافة لأنه لا مخرج آخر،

وهذا لا يجعل الموت أكثر هادئة لي.

وشع، وأمر واضح: إذا لم أهرب أنا،

عندئذ كنت أقوم أحد يديا من أجلي.

حتى في حرب عادلة.

قطعة أرض واحدة توجد لمحيته

والحياة عادلة على أية حال،

وهم ليس البتة في انتظار عودتي.

سواء عادل أم لا، فإذا كنت هناك من هو غاسر-

فسيروا أنته فقط، يروسا، الحكومات يخرعن من أدنى

خدرتي.

وعندما ينتهي كل شيء، فلأنهم هم الذين يؤمنون

القسمه

وإذا أردت أن أهرب وألن أفسهم.

الجندي الميتة، لا يعنيه إطلاقاً من الصادق،

منه بعيد يعود لمحيته ورضفكته

والأمرلة فبكرك، والميتة ليست لديه أرواح،

لئن من يبقى على قيد الحياة فقط يستمتع بالحياة مع
الأرامل.

وفى المسرحية مشهدان يصفان لقمة المصفرة من قيادات
إسرائيل لأنهم منحروا الشباب الإسرائيليين للموت ليبقوا هم فى قمة
السلطة يستمتعون بالحياة، المشهد الأول يحمل عنوان «شطرنج»
وهو عبارة عن مباراة شطرنج يموت على رقعتها كل الجنود ليبقى
الملك والملكة:

إلى ابن ذهبه ولدى. ولدى الطيبة إلى ابن ذهبه ؟

هندى أسود بضره هنديا أبهره

لئن يعود أبى. أبى لئن يعود.

هندى أبهره بضره هنديا أسود

البكا، فى الحجرات والصمت فى الحدائق.

الملكة يلصحه مع الملكة

ولدى لئن يقوم مرة أخرى.

منطلقا صاعدا إلى الأبد.

هندى أسود بضره هنديا أبهره.

هندى أبهره بضره هنديا أسود.

أبى لئن الظلم ولئن يرى الثور بعد.

هندى أبهره بضره هنديا أسود.

البكا، فى الحجرات والصمت فى الحدائق.

الملكة يلصحه مع الملكة

ولدى الذى فى حشنة. هو الآن فى السحابة

هندى أسود بضره هنديا أبهره.

أبى كان حار القلب. والآن هو بارد القلب.

هندى أبهره بضره هنديا أسود.

البكا، فى الحجرات والصمت فى الحدائق.

الملكة يلصحه مع الملكة

إلى ابن ذهبه ولدى. ولدى الطيبة إلى ابن ذهبه

سقط هندى أسود. وهندى أبهره.

لئن يعود أبى. أبى لئن يعود.

وليس هناك هندى أسود ولا هندى أبهره.

البكا، فى الحجرات والصمت فى الحدائق.

وعلى لوحة خالية يرعد ملكه وملكته

والمشهد الثانى يحمل عنوان «قاعة للميد يوم» يصغر فيه من
عجرفة رجال المؤسسة العسكرية فى إسرائيل وخيلائهم. ويتهمهم
بأنهم السبب فى كل مأسى الحروب والتفكيكات الإنسانية التى حلت
بالمجتمع الإسرائيلى تحت شعار أنهم بالحروب والموت يمنحون
إسرائيل الحياة:

نحن نقبله لقله ذبره. أبيا المديد يوم / لأنه لولاه
لما كنا منجذ الآن شيئا نقبله / ليدركه كانته نسلونا
أرامل أبيا المديد يوم / ويدركه كانز لولادنا أبنا أبيا
المديد يوم.

نسلونا يشكره أبيا المديد يوم / وأطفالنا يشكره
أبيا أبيا المديد يوم / إنهم يقولون هنك إنك الأبى والعلم
أبيا المديد يوم / ويصصن صبره من المجالدة
السينمائية أبيا المديد يوم / وكل من يراله يقشع عليه
أبيا المديد يوم /

لقد نحتن الحياة أبيا المديد يوم /

وكان هذا جميل للغاية من جانبك أبيا المديد يوم /

ولد أحبه هذا رجعت للشاية أبيا المديد يوم /

إننى أذكر كيف هزلت صبره رماديا ذات ليلة أبيا
المديد يوم /

حقيقة لئن صبرى هو الأسير قد أبهره قليلا أبيا
المديد يوم /

ولكن لولاه لما كان قد بقى لى شعر على رأسه
على الإطلاق.

وأذكر كيف فاضت أكتافه حينما سقط الساقطون.
أبيا المديد يوم /

حقا إننى قد تكلمت أبنا لى اثنين. أبيا المديد يوم /

ولكن لولاه لما كان قد بقى لى أبنا. على
الإطلاق.

وأنذكر كيف أن عيونك الممتعة قد نضحت بالدم. أيها
المسيد برم /

وعقيقة أنثى أيضا قد غرقت في الدم. أيها المسيد
برم /

ولكن لولاه لما كان قد بقى له دم على
الإطلس.

لذلك فحين نحيله أيها المسيد برم /

نحبه حينئذ التي تجسم لألوات القصر. أيها المسيد
برم /

ورحمتك المحرقة في غلادته الاستقبال. أيها
المسيد برم /

ونكته العترة في صفته المساء. أيها المسيد برم /
وأعبر. لتفكر لنا ثلثه المقطوعة المرحبا. أيها المسيد

برم /

لأننا نحن أيضا نرحب بعض الشيء. الآن. أيها المسيد
برم -

ويصل هالوخ فلين إلى قمة سفرويت في ذلك للشهد الذي
يتهمك فيه من قضية إعادة الأراضي التي احتلتها إسرائيل خلال
حرب يونيو ١٩٦٧. وكيف أن اختلاف الآراء حول هذه القضية في
إسرائيل قد حولها إلى قضية غير جادة وتدعو للتهكم لأن مبررات
الإعادة أو عدم الإعادة (يقصد العمائم والصفور) كانت تتدافع وفقا
لنوع تعلق لها مبررات تدعو إلى الضحك وتستحق أن تصاغ من
خلال هذا الشهد الساخر حقا:

مويكو لماذا حاربنا؟

(جاء بجارته يلتقيان في غرفة البوم).

فوكس: عزيزي السيد جورفيتش، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمن الأرزق - الأبيض؟

أليست الأرض المحتلة هي أرضنا؟

إن الشعب يريد أن يعود إلى أرضه.

لذلك، لزاما على أن أقول باسمه:

إن يعاد أي شبر احتلناه

جورفيتش: عزيزتي السيدة فوكس، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمن العتيق الثاني؟

أرقنا فقط أن ننقذ حياتنا،

والشعب يريد سلافا فوق كل شيء!

لذلك، لزاما على أن أقول باسمه:

سيمعنا بالفعل كل شبر احتلناه

فوكس: عزيزي السيد جورفيتش، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمن الأرزق - الأبيض؟

لقد حارب صهيرو في معركة جبل المكبر

ولا ينبغي أن تكون حربه عينا؛

لذلك، لزاما على أن أقول باسمه:

إن يعاد أي شبر احتلناه

جورفيتش: عزيزتي السيدة فوكس، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمن العتيق الثاني؟

لقد رأى ابن عسي هو الآخر جهنما في غزة،

فلا ينبغي أن تكون هناك حروب

لذلك، لزاما على أن أقول باسمه:

لا بد أن نعيد كل شبر احتلناه!

فوكس: في الشارع الذي نعلم فيه يسكن مثلي! نعمنا. وكانت

كلمات الأخيرة هي: لا ينبغي إعادة أي شيء!

جورفيتش: كذلك جاري الذي يقطن فوق قتل هو الآخر. وقبل

الحرب بأسبوع كان يتحدث عن ضرورة إعادة كل شيء مقابل

السلم. وهناك شهيد على ذلك.

فوكس: إنني أرى أن إقتناك صمب يا سيد جورفيتش.

جورفيتش: لن تفاعيتني بالقلي، ابتها السيدة فوكس. إن

عندي الكثيرين ممن تقرا!

(تظهر جارة أخرى ذات صوت كبير).

الجار: أيها السيد والسيدة العزيزين، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمن الدالي للفاية؟

إن الأرض المحللة في أيدينا

ولكن أبني ليس بين يدي؛

لذلك لزاماً علي أن أقول باسمه:

إن من مات - لن يستعاد أبداً .

وقد اتخذ هانوخ **لغتين** خلال هذه المسرحية شكلاً جديداً من أشكال التناول غير الشائعة في الشعر العبري المعاصر، وهو الرباعية، ويكن بذلك قد استخدم قالباً جديداً. والرباعية صورة من الشعر تستخدم غالباً للتعبير عن موقف اجتماعي ذي بعد فلسفي. والموضوع الذي تعالجه هذه الرباعيات أيضاً هو الموت بكل ما ينطوي عليه من أسرار وما يعنيه من انقطاع لا نهائي عن الحياة والوجود. وفي الحقيقة فإنني عندما قرأت هذه الرباعيات تذكرت شاعرنا الأرحل صلاح جاهين ورباعياته المشهورة ذات الإيقاع القريب من القالب في صياغته العاصية بالرغم من عمق الأفكار الفلسفية المليئة بكثير من التساؤلات. ولذلك فقد قررت أن أحاول ترجمتها على الصورة نفسها، أي بالعامية المصرية، دون الالتزام الكامل بمسألة الوزن أو القافية:

*أيدي اليمين في الشرق، والشمال في العصر الفريه
وعينى انطلعت له لجبالي، وللس انقلبت فيه المرامح،
وظهر السما حائل لأوتار صوتي.*

يوداني شئ ساحة المني فافل عليه بقى

نقدته يا رجعتي العزيرة أيديّ الدنتين

وشى هافر بعد كده أبرر بنطولتي

ونسودنه البيضاء شى هافر الأظفيا

فيا هلترى تكفتى بالرأس مع الكفتين؟

يا رجلى العزيرة، هتقرنى للابد.

أنا راجع البيت، وانه هنا في الجيبة.

وصاوب بنش المني بترفرغ كبير

بتدو على سكان أقربه لقلبى

العمر لوفله ولوفتى.

بس راسله في ارتفاع نملنى.

والزهر اللي هتطلع من جنتك

هاتقلبك أنه برى شئ من أجلك.

بين الحياة والموت واقف راجل بندقية

بإرادته أهدا، وبإرادته لا يمكن أعيش

وجوه بندقيته عنه رصاصته

وصورة عبيبة في جيبه الزرائى.

وتحمل قمة هذه المسرحية الغنائية الساخرة في تلك القصيدة التي حظيت بانتشار واسع بعد عرض المسرحية، وهي قصيدة **هانت** وأنا والحرب القادمة، التي جعلها عنواناً للمسرحية ووضعتها في ختامها. والقصيدة تؤكد على أن الحرب أصبحت ملازمة للحياة فالرجل وهيبتها يكون ثالثهما الحرب. تلك الحرب التي تظل قائمة بينما يتحول هو في النهاية إلى مجرد صورة لأن الموت اختطفه وترك حبيبتى وحيدة هي وكابوس الحرب:

هينما نغزى، فإننا نكون هيند ثلاثة..

أنته وأنا والحرب القادمة

وهينما ننام فإننا نكون هيند ثلاثة..

أنته وأنا والحرب القادمة.

والحرب القادمة هي غير علينا

أنته وأنا والحرب القادمة

اللى ستجلبه لنا الراحة الصحيحة.

هينما تنقسم في لحظة صي.

فكرى الحرب القادمة بتقسم معنا

وهينما ننظر في شرفة الرائدة.

نتنظر معنا الحرب القادمة

وهينما ندق على البابى نكون هيند ثلاثة.

أنته وأنا والحرب القادمة

وهينما ينتهى هذا، فإننا مرة أخرى نكون ثلاثة

الحرب القادمة، وأنته وصورة

منصور عبد الرهابة منصور^(١)



لم يكن إنشاء فرقة «هيماء» في موسكو عام ١٩١٧ هو المحاولة الأولى لإنشاء مسرح عبري، فقد كانت هناك محاولات عديدة بدأت مع «اليغزير بن يهودا»^(٢) الذي كان له الفضل في عرض أول مسرحية باللغة العبرية في فلسطين سنة ١٨٩٠، وهي مسرحية (زئو بابل) تكليف «موشيه ليف ليفينيلوم» (١٨٤٣ - ١٩١٠) وكانت المحاولة الثانية عندما قدم تلاميذ المدرسة الإعدادية في مستوطنة دريشون ليتصميمين مسرحية «بالغة العبرية» للشاعر «يهودا ليف جوردن» وهي مسرحية رمزية عن اللغة العبرية^(٣)

وتوالى المحاولات لإنشاء مسرح عبري سواء في فلسطين أو ألمانيا أو بولندا، حتى نجح «ناحوم تسميماح» في إنشاء فرقة (هيماء) في موسكو التي أصبحت بعد ذلك تمثل المسرح القومي الإسرائيلي حتى الآن وقد تركزت أهداف فرقة (هيماء) حول:

إنشاء مسرح قومي في فلسطين، وتقديم عروض باللغة العبرية للمساهمة في إحيائها ونشرها، وصلت على أن تكون مسرحاً يهودياً تاريخياً^(٤)

وقد استقرت الفرقة في فلسطين منذ سنة ١٩٣٢ بعد أن قامت بعدة جولات في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية خلال الفترة من ١٩٣٦ - ١٩٣٧

وقد استطاعت فرقة «هيماء» تحقيق هدفين من هذه الأهداف إذ نجحت في الاستمرار والاستقرار في فلسطين باعتبارها أول مسرح عبري نشأ خارجها وساهم في عملية إحياء اللغة العبرية، وصمدت أمام ما واجهته من صعوبات في سبيل الاستمرار في تقديم عروضها بها، كما نجحت «هيماء» في أن تكون مسرحاً يهودياً تاريخياً في أثناء الفترة الأولى من تأسيسها فقط، بينما حادت عن هذا الهدف بعد الاستقرار في فلسطين ويصفه خاصة إبان الفترة من ١٩٤٨ - ١٩٦٧.

لم تسعَ فرقة «هيماء» لاكتساب ما تحويه التيارات المسرحية على مستوى النص المكتوب في أثناء جولاتها في مختلف أنحاء العالم في فترة التأسيس، لأن هدفها كان نشر مجموعة من الأفكار الأيديولوجية بين أفراد الجماعات اليهودية ولم يكن ضمن استراتيجيتها تطوير المسرح بالمفهوم المسرحي الجرد. ولذا فقد التزمت «هيماء» بمعالجة واقع الاستيطان اليهودي في فلسطين إبان

فرقة هيماء^(٥٥)

الاتجاهات العامة للمسرح القومي الإسرائيلي

(١٩٤٨ - ١٩٦٧)

(٥) الباحث يعمل مدرسا مساعدا بقسم اللغات السامية بكلية الآلسن - جامعة عين شمس...

(٥٥) تعني كلمة «هيماء» خشبة المسرح التي تقدم عليها العروض المسرحية وتعني هذه الكلمة في العهد القديم المكان المرتفع، ثم تحول مطلق الكلمة بعد ذلك إلى (ملج) ونظراً لارتباط بدايات المسرح العبري بالوشومات الدينية التي كان يستوحى معظمها من العهد القديم، استخدم مؤسس للفرقة هذا الاسم ليشفي على فرقته نوعاً من القدسية.

الفترة من ١٩٤٨ - ١٩٦٧ وأولت اهتماماً خاصاً لتدعيم الأدبولوجية التي تقع ضمن السقف الأدبولوجي العام للحركة الصهيونية، ولذلك لم يهتم القارئون عليها بالغالاب الفن التعليمية المسرحية.

وقد ظل مسرح «هبيماه» طوال فترة وجوده في موسكو وفي أثناء جولاته وحتى بعد استنزاله في فلسطين يعمل وفق أسلوب المخرج المسرحي الروسي «كوفسكافنيتس» سقانسلافسكي، وتلميذه «فاحلافنخوف» حيث أن من قاموا بإخراج عروضه إبّان تلك الفترة قد انشغلوا في ظل تعاليم المسرح الروسي، ولم يخرج المسرح عن هذا الإطار سوى في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات.

يتناول هذا البحث عرض وتحليل الاتجاهات الموسوعية العامة للمسرحيات التي قدمها مسرح «هبيماه» في أثناء الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ وبخاصة المسرحيات التي قدمها المسرح لمؤلفين يكتبون باللغة العبرية، إلى جانب النصوص العالمية التي قدمها مسرح «هبيماه» بعد ترجمتها إلى اللغة العبرية.

قدم مسرح «هبيماه» إبّان تلك الفترة مائة واثنين وأربعين مسرحية،^(٤) منها تسع وعشرون مسرحية مؤلفة يكتبون باللغة العبرية تعالج موضوعات مستوحاة من التناخ^(٥) وموضوعات عن الماضي اليهودي وموضوعات تتعلق بالحياة في الاستيطان اليهودي في فلسطين ومشكلات استيعاب المهاجرين، فضلاً عن بعض المشكلات الاجتماعية الأخرى. بينما قدم المسرح إبّان تلك الفترة مائة وثلاث عشرة مسرحية عالمية لكبار كتاب المسرح في العالم وبخاصة الإنجليز والأمريكان.

اختلف الرصيد الدرامي لمسرح «هبيماه» كما وكيفا إبّان فترة الاستيطان اليهودي (١٩٣١ - ١٩٤٧) والفترة ما بين (١٩٤٨ - ١٩٦٧). ففي الفترة الأولى كان للمسرح يعرض أربع مسرحيات جديدة فقط خلال الموسم المسرحي، في حين كان يقدم في أثناء الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ سبع مسرحيات جديدة خلال الموسم المسرحي الواحد.

واستطاع مسرح «هبيماه» أن يحافظ على التوازن بين ما يعرضه من مسرحيات تعالج موضوعات يهودية ومسرحيات أخرى

(*) الاسم العبري للمعد القديم وهو اختصار لكلمات عبرية هي: تزاره (اسفل) موسى (خلفه) يتيم (اسفل الأتباء) وكثيرهم (كثاير) والأشبال وتشييد (إشدايد) رواية أساطير الحكما.

تعالج موضوعات إنسانية عامة. وبمقارنة ما عرض من مسرحيات في هذا الإطار يتبين أن نسبة المسرحيات التي تتناول موضوعات يهودية تصل إلى ما يقرب من ٥٦ ٪ من عدد المسرحيات التي قدمت إبّان الفترة ما بين ١٩٣١ - ١٩٤٧ والتي يصل عددها إلى تسع ومئتين مسرحية. بينما لا تمثل للمسرحيات ذات الطابع اليهودي أكثر من ربع ما عرض من مسرحيات في أثناء الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ أي تسع وعشرين مسرحية من بين مائة واثنين وأربعين مسرحية.

وقدم مسرح «هبيماه» في الفترة ذاتها ثلاثاً وعشرين مسرحية تعالج موضوعات تتعلق بحياة اليهود الاجتماعية في فلسطين بعد سنة ١٩٤٨، في حين قدم أربع مسرحيات تتعلق بالحياة في الاستيطان اليهودي في فلسطين قبل الاحتلال. وفي حين قدم مسرح «هبيماه» خمس عشرة مسرحية تعالج حياة الجماعات اليهودية في مختلف أنحاء العالم في الفترة ما بين ١٩٣١ - ١٩٤٧ فقد انخفض عدد المسرحيات التي تعالج هذا الموضوع إلى أربع مسرحيات أثناء الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧.^(٦)

وفي الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ عرضت لفرقة «هبيماه» تسعاً وعشرين مسرحية كتبت باللغة العبرية، منها تسع عشرة تعالج موضوعات تُعنى بقضايا الفرد والمجتمع، وخمس مسرحيات اجتماعية كوميدية تعالج الفساد الاجتماعي، ومئتين تعالج موضوعات إنسانية عامة. وبينما قدمت الفرقة اثنتي عشرة مسرحية فقط باللغة العبرية في أثناء فترة الاستيطان (١٩٣١ - ١٩٤٧)، في حين قدمت الفرقة فيما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ ثلاث مسرحيات بلغة اليديش^(٧) وأربعاً وأربعين مسرحية باللغة الإنجليزية وأربعاً وعشرين مسرحية باللغة الفرنسية. كما قدم المسرح ثلاثاً وأربعين مسرحية بلغات أخرى مثل الألمانية والروسية والتشيكية، تعالج جميعها موضوعات يهودية. وتسمّى وثلاثين مسرحية تعالج موضوعات إنسانية عامة.

وهيّا هنا أن نشير إلى الاتجاهات الموسوعية العامة التي ميزت المسرحيات التي عرضها مسرح «هبيماه» باللغة العبرية سواء

(٥٥) عبارة عن خليط من المفردات الآتية نطقت عليها بعض الكلمات السلافية والصربية ولكن أساسها هو اللغتين العصور الوسطى وقد نشأت لغة اليديش في ألمانيا وتحدث بها معظم يهود روسيا وبولندا وتشيك وأوروبا.

كانت أعمالاً كُتبت للمسرح أو أعمالاً روائية تم إعدادها بعد ذلك ليقيمها المسرح.

وهناك خمسة اتجاهات موضوعية رئيسية تميز المسرحيات التي قدمها مسرح «هيبياه» في أثناء الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ وهي:

(١) موضوعات مستوحاة من «التناخ» (خمس مسرحيات).

(٢) موضوعات تعالج الحياة في الكيبوتس. (ست مسرحيات).

(٣) موضوعات تتناول مشكلات استيعاب المهاجرين (أربع مسرحيات).

(٤) موضوعات عما تعرض له اليهود خارج فلسطين أو ما يسمى في المصطلح الصهيوني الشائع (الكارثة). (مصريتان).

(٥) موضوعات ذات طابع يهودي عام (الخلاص - الماضي اليهودي خارج فلسطين - الفساد الاجتماعي). (ثلاث عشرة مسرحية).

أولاً: مسرحيات مستوحاة من «التناخ»:

قدم مسرح «هيبياه» إبان الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ خمس مسرحيات لكتاب يكتبون باللغة العبرية، تعالج موضوعات «تناخية» (تتعلق بأحدى الشخصيات التي وردت في «التناخ»، أو بحدث قصصى أو تاريخي) حيث تعتمد هذه المسرحيات على «التناخ» من حيث الفكرة الرئيسية - مع الاختلاف في ترتيب الأحداث أو السمات العامة للشخصية التي غالباً ما يتم تقديمها بصورة عصرية تعتمد على رؤية الكاتب الخاصة، بما تتضمنه من إسقاطات سياسية واجتماعية، وفي الوقت نفسه تشغل تلك المسرحيات من ناحية الشكل وطريقة المعالجة.

وقد ازدهرت المسرحيات التي تعالج موضوعات مستوحاة من «التناخ» والتي تتناول التاريخ اليهودي في سنوات الخمسينيات وبداية الستينيات وسادت المرجعية الرمزية لتحل محل المرجعية الواقعية التي كانت سائدة قبل ذلك، إذ كان هناك اهتمام شديد في أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات بمشكلات الاستيطان والمجتمع الجديد، مما دفع مؤلفي المسرح إلى العودة للماضي^(١).

وفيما يلي بيان سريع حول كل مسرحية من تلك المسرحيات الخمس.

(١) غرام للشباب:

للكاتب المسرحي «أهرون اشتمان»^(٢) (١٩٤٩)، وهي تعد أول مسرحية مستوحاة من التناخ يعرضها مسرح «هيبياه». تدور حول قصة «داود» مع تغيير في ترتيب أحداث القصة كما وردت في سفر «صموئيل الأول». وتقوم أحداث المسرحية في أثناء الحرب بين الملك شاول وبين الفلسطينيين بقيادة «هيكيات».

(٢) الملك أقسى من الجميع: (١٩٥٣)

تأليف الكاتب المسرحي «فصيم الوني»^(٣)، وهي تعالج موضوع الحرب بين «يريهام بن ناباط» و«رجهام بن سليمان»، وهما عجماء على حكم مملكة سليمان بعد وفاته. وقد عالج «فصيم الوني» تلك القصة التناخية معالجة عصرية وفقاً لرؤيته الخاصة عن طريق ترتيب الأحداث بشكل يتفق مع أحداث سياسية معاصرة للفترة التي كُتبت فيها المسرحية، ولم يلتزم الكاتب هنا بتسلسل الأحداث التي وردت في سفر الملوك الأول. ويرى الناقد المسرحي «مجدعون غورت»، أن «فصيم الوني» قدم في المسرحية صورة تنافلية بين الأحداث السياسية التي تعالجها المسرحية - العلاقة بين مصر وأشور اللتين ذُكرتا في «التناخ»، و«علم كل منهما بالسيطرة على الأخرى»، والصراع بين «رجهام» و«يريهام» من ناحية - وبين ما كانت تعاني منه البلاد وقت كتابة المسرحية من صراع داخلي بين قوى اليمين وقوى اليسار وبين اللذينين والعلمانيين وعلاقتهما بالدول العظمى^(٤).

(٣) مسرحية «في البدء»: ١٩٦٢

تأليف الأديب «أهرون مجيد»^(٥)، وقد استوحى موضوع المسرحية من قصة «بد الخليفة» التي وردت في سفر التكوين، إذ تدور حول قصة حياة آدم وحواء وطردهما من الجنة بسبب الشبهة التي ارتكباها، بالإضافة إلى أول جريمة قتل في التاريخ البشري (قتل قابيل لهابيل)، ومسرحية «في البدء» مسرحية رمزية، يرمز فيها آدم وحواء وقابيل وهابيل إلى الإنسان في جميع الأجيال.

يفلب على المسرحية الطابع الكوميدي القائم على المزج والتداخل في إطار الزمن، وتعالج مجموعة من القضايا في إطار الرمز مثل «العلاقة بين الرجل والمرأة والصلة بين الإثنا».

ولم يتقيد المثلث بفيثوق القصة كما وردت في التناخ، بل قدمها وفق رؤيته الخاصة، وكتبها بلغة واضحة، تعد مرصفاً من لغة «التناخ» والشعنا، واللغة العبرية المعاصرة، كما وضع حواراً عسرياً على لسان أفراد أسرة آدم الأول، هذا من قدر الكيميديا في المسرحية.

وقد أثار عرض المسرحية غضب المتدينين، فطلب وزير الأديان في ذلك الوقت «زارا» مرهتبيج، من مجلس الرقابة على الأنلام والمسرحيات التابع لوزارة الداخلية آنذاك إلزام مسرح «عميماء» بإجراء تعميل على المسرحية، وبصفة خاصة المشاهد التي يظهر فيها الرب «إلوهيم» في صورة «صاحب الجثة» لأن ذلك من شأنه أن يضر بمشاعر المتدينين^(١١).

(٤) مسرحية «رحلة إلى نينوى»: (١٩٦٤)

تأليف الشاعر **يهودا عميماء**^(١٢)، وهي مستوحاة من سفر يونا وقد أجرى «عميماء» بعض التغييرات في أحداث القصة التناخية

ومعالج **يهودا عميماء** في مسرحيته العالم المادي، عالم السعي وراء الكماليات ووسائل الترفيه، ويقصد به عالم أبناء جيله، ولا يقصد هذا أبناء جيله من اليهود في فلسطين وحدها بل في العالم كله.

(٥) مسرحية «الموسم القاطط»: (١٩٦٧)

للأديب «أهرون ميجده»، ويعتمد منه المسرحية على قصة أيوب، التي وردت في التناخ، والتي تدور حول أيوب ذلك الثري الصالح الذي يتقوى ربه والذي كان يتم بصفاة العيش مع أسرته وأصدقائه. ثم تتوالى عليه المصائب ولكنه يصبر ويظل على إيمانه، حتى يستجيب الله لصلاته ويخلصه من بلاءه ومرضه، ويركز السطر على ما هانء أيوب من مصائب وآلام، والتناقش الذي دار بينه وبين أصدقائه حول أسباب ما حاق به^(١٣) وتعد هذه المسرحية نموذجاً للمسرحيات المستوحاة من «التناخ»، كما تعد من المسرحيات التي عالجت ما يطلق عليه (الكارت) والملاقات بين إسرائيل والمانيا، وما يربط بذلك من تعويضات مادية.

ثانياً: مسرحيات عن الحياة في الكيبوتس:

قدم مسرح «عميماء» إبان الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ ست مسرحيات تناولت موضوع الكيبوتس وأهميته في بناء الدولة وهي

تركز بصورة خاصة على ما ينبغي أن يكون عليه رجل الكيبوتس باعتباره مثلاً أعلى يُحتذى، والصراع بين القيم الجماعية والأخرى الفردية، وقد عالجت معظم المسرحيات التي عُرضت بعد عام ١٩٤٨ الواقع الجديد ومشكلاته وبخاصة مع ظهور جيل من الأبناء الضبان الذين حرصوا على عرض المشكلات المتعلقة بقرتهم بشكل مباشر وبسيط. ويرى الناقد المسرحي هيندل كوخانسكي: «إنه مع اهتمام الجمهور المتزايد بالحرب، توجه كتاب المسرح إلى معالجة قضايا الساعة، وإذ كان هناك نوعان من المسرحيات في النصف الأول من الخمسينيات، الأول حاول تصعيد الطلائع والرواد وما قاموا به من أعمال من أجل إنشاء الدولة. والنوع الآخر حاول أن يعرب من خيبة أمه من غياب «المثل الأعلى» أو النموذج الذي حل محله الإنسان الذي يسعى وراء الربيع المادي. كسما ظهرت مسرحيات عرضت مشكلات استيعاب المهاجرين وبصفة خاصة مهاجري الشرق في مجتمع نشأ على ثقافة غربية^(١٤)».

كانت مسرحيات الكيبوتس التي عُرضت في ذلك الوقت مسرحيات ذات هدف أخلاقي واجتماعي، ويؤكد معظمها على أن ترك الكيبوتس والانتقال للمدينة خطوة كبرى، لأن للكيبوتس أهمية كبيرة تتمثل في أنه يحافظ على القيم الاجتماعية وقد عُرضت معظم المسرحيات التي تدور حول موضوع الكيبوتس في سنوات الخمسينيات حيث كانت حركة الكيبوتسات في ذلك الوقت في قمة نشاطها، وكان ينظر إلى عضو الكيبوتس على أنه بطل قومي، وكان الكيبوتس في تلك الفترة يعد رمزاً للحركة الصهيونية، ولأن الحركة الكيبوتسية كانت لها أهمية كبيرة على المستويين الاقتصادي والأيديولوجي فقد احتل أعضاء الكيبوتس مكانة بارزة وسط زعامات المجتمع وقياداته.

ومعظم المسرحيات التي كتبت عن الكيبوتس كانت لمثّلين من أعضاء الكيبوتس استطاعوا أن يعبروا بشكل جيد عن واقع الكيبوتس ومشكلاته كما عاشوها بأنفسهم وعالجت تلك المسرحيات عدداً من المشكلات الرئيسية التي تعبر عن البناء الاجتماعي والأيديولوجي في ذلك الوقت ففي سنوات الأربعينيات والخمسينيات فقد جيل الشباب والمهاجرين الجدد إيمانهم باللائعية، وحاولت المسرحيات التي عرضت في ذلك الوقت، إعادة صورة الطلائع للنموذجية. أما في سنوات الستينيات فقد كان التركيز على موضوعات الفساد الاجتماعي والبيروقراطية وما يتصل بهما من موضوعات أخرى.

الياء في عروقه بدلاً من الدم. يطلب الطابع الأيديولوجي على شخصيات المسرحية. وقد ركز المؤلف على تلك المراجعة التي تميز مسرحيات الكيبوتس بين أحد افراد جيل الرواد وبين جيل الأبناء الذي يميل إلى عدم الاقتناع بما يقو به جيل آباءهم وطريقة تفكيرهم ومثل جميع مسرحيات الكيبوتس، يتنصر النموذج أو المثل الأعلى الذي يعمل فيه الكيبوتس ومبادئه.

(٤) مسرحية «ليلة عاصفة»:

عرضت عام ١٩٥٤ للكاتب «موشيه شامير» وعرض المسرحية مجموعة من المشكلات التي كانت سائدة في المجتمع في ذلك الوقت مثل: مشكلة ما اعتبره المؤلف «الملكية المهجورة»، وصراع الأجيال واستيعاب المهاجرين الجدد والشوف الدائم من البيئة المحيطة التي صورها المؤلف على أنها بيئة معادية، ويقصد بذلك البيئة العربية.

(٥) مسرحية «حداً وأنا»:

عرضت عام ١٩٥٤ وهي للاديب «أهرون ميجده» والمسرحية مأخوذة عن رواية بالاسم نفسه للمؤلف، الذي قام بإعدادها للمسرح ليقدّمها مسرح «هبيماه». وتناقش المسرحية أوجه الاختلاف بين الحياة في الكيبوتس والحياة في المدينة، ويؤكد المؤلف أن الحياة في الكيبوتس أفضل من الحياة في المدينة التي تعاني من الفساد والفوضى اختلفت المسرحية عن الرواية من حيث النهاية. كما أن المؤلف أضاف افتتاحية وخاتمة للمسرحية.

(٦) مسرحية «أنا أحب مايك»:

عرضت عام ١٩٥٦ وهي أيضاً للاديب «أهرون ميجده»، وتناقش عملية النزوح من فلسطين في سنوات الخمسينيات وما صاحب ذلك من محاولة البعض التخلص من واجب إنعاش الحياة في الكيبوتس. ويرى بعض النقاد أن المسرحيتين الأخيرتين «أهرون ميجده» أطول مما ينبغي وأنهما صيفتا في قوالب لغوية عادية وتميلان أكثر إلى طبيعة الفيلم السينمائي منهما إلى طبيعة المسرحية^(١٧).

إن من هذه المسرحيات الست التي عرضت، ثلاث مسرحيات دارت أحداثها داخل أحد الكيبوتسات وهي: في صحراء النقب، «بيت هيليل» «حداً وأنا» وقد دارت أحداث «حداً وأنا» بين الكيبوتس

انضمت معظم المسرحيات التي عالجت موضوع الكيبوتس بالواقعية. وقد حققت نجاحاً جماهيرياً كبيراً؛ ولم ينظر الجمهور إلى قيمتها الفنية أو الأدبية بل نظر إليها على أنها تعالج أحداثاً وموضوعات من واقع الحياة، حيث كانت تعتمد على ما يدور داخل المجتمع في ذلك الوقت، ولم تكن دراما إنسانية عامة.

وقد قدم مسرح «هبيماه» في أثناء الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ ست مسرحيات عن الكيبوتس وهي:

(١) مسرحية «في صحراء النقب»

عرضت عام ١٩٤٩، وهي للكاتب المسرحي «ه جيسال» «موسينون»^(١٨)، وهي أول مسرحية تكتب باللغة العبرية للمسرح وتعرض بعد حرب ١٩٤٨.

وتعتمد المسرحية على قصة حقيقية عاشها المؤلف قبل أن يكتبها بتسعة أشهر عندما كان ضابطاً للتوجيه المعنوي بالواء «جلماني» في أثناء حرب ١٩٤٨. وتعرض المؤلف للمواقف البطولي لكيبوتس «بقعة يوليه» (كما سمّوه المؤلف) في مواجهة حصار الجيش المصري. كما تعرض لعدة موضوعات حول موقف الكيبوتس منها: الحرب والحصار وصورة جيل الصابرا وصراع الأجيال والتمسك بالأرض وفكرة التضحية.

(٢) مسرحية «بيت هيليل»:

عرضت هذه المسرحية عام ١٩٥٠ وهي من تأليف الاديپ «موشيه شامير»^(١٩) الذي يعالج موضوع الكيبوتس باعتباره حافظاً للقيم الاجتماعية والأخلاقية مكانة خاصة في مسرحياته. وقد أدار المؤلف الصراع على المواجهة بين «هيليل» الذي يصوره المؤلف مثلاً أعلى لجيل الرواد الذين يؤمنون بدور الكيبوتس في بناء الدولة، وبين «راضى» الذي يمثل جيل الأبناء الذين لا يُقدرون قيمته، وفي نهاية المسرحية يجعل المؤلف النصر حليف النموذج الطلائعي في صورة «هيليل».

(٣) مسرحية «في الطريق إلى إيلات»:

عرضت عام ١٩٥٠ وهي للاديب «أهرون ميجده» الذي استخدم أسلوب «الواقعية الاشتراكية» من خلال بطل المسرحية «رسكين» الذي يعتقد ماكينة السفر ويتحدث إليها كأنها مخلوق حي تتدفق

والمدنية. والمسرحيات الثلاث الأخرى في الطريق إلى إيلاته ودليلة عاصمته، وأنا أحب مايك، عالجت نمط الحياة داخل الكيبوتس باعتبار أن أفضل من أي نمط آخر.

ويشارك المسرحيات الست في النهاية، فنهاياتها جميعاً تعبر عن انتصار نمط الحياة في الكيبوتس والمثل الأعلى الذي يمثل رجل الكيبوتس من جيل الرواد، كما تميزت تلك المسرحيات بالحبكة المسرحية البسيطة، وقد اتبع كتابها المذهب الواقعي في عرضهم للأنكار.

ثالثاً: مسرحيات عن مشكلات استيعاب المهاجرين:

لم ينتج المسرح العبري مسرحيات تعالج مشكلات استيعاب المهاجرين ومشكلة الاندماج الطائفي، إلا في النصف الثاني من سنوات الخمسينيات، ذلك لأن تلك المشكلات لم تظهر إلا بعد قيام الدولة وبداية الهجرة الجماعية ليهود الطوائف الشرقية أو من يطلق عليهم «السفارديم»^(١٨) الذين وصلوا إلى فلسطين بعد سنة ١٩٤٨، وحتى ذلك الوقت لم يزد عددهم على ١٠٪ من عدد اليهود الذين كان معظمهم من «الإشكنازيم»^(١٩).

إن الاختلاف في المستوى الثقافي والفصاري بين الطائفتين مع سيطرة أبناء الطائفة الإشكنازية على مقاليد الحكم، خلق فجوة طائفية كبيرة داخل المجتمع، وقد ساعد على ذلك وصول أبناء الطائفة السفاردية بأعداد كبيرة في وقت قصير، فلم تكن تلك الهجرة تدريجية تسمح بمحور ذرع من الاندماج والتكلم التدريجي مع البيئة الاجتماعية للمجتمع اليهودي، كل ذلك أدى إلى ظهور مشكلات عبر عنها كتاب المسرح في كتاباتهم.

وقد عالج «موشيه شامير» المشكلات التي نتجت عن تلك الهجرة في مسرحيته «أمناطير الله» التي عرضها مسرح الكامري عام ١٩٥٨. كما عالج «يغشال موسينزون» إحدى تلك المشكلات في مسرحيته «كازيلان» التي عرضها مسرح الكامري أيضاً سنة ١٩٥٤.

وقد عرضت فرقة «هبيماه» في أثناء الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ أربع مسرحيات تعالج مشكلات الفجوة الطائفية واستيعاب المهاجرين وذلك في الفترة ما بين ١٩٥٦ - ١٩٦٦، وهي:

(١) مسرحية «واضح وضوحاً تاماً» (١٩٥٦):

للكاتب الساسر «إفرام كيشون»^(٢٠)، وتعد من أولى المسرحيات التي تعالج إحدى مشكلات استيعاب المهاجرين، وهي الفجوة الطائفية بين «الإشكنازيم» والسفارديم، وهي مسرحية اجتماعية فكاهية ساخرة، ذات حبكة مسرحية بسيطة، وقد تناول المؤلف المشكلة بطريقة تقليدية في قالب كوميدي مستعنياً بالرمز والمجاز.

(٢) مسرحية «سنة أجنحة لواحد» (١٩٥٨):

هذه المسرحية مأخوذة عن رواية الأديب «هانوخ برطوف»^(٢١) الذي قام بنفسه بإعدادها للمسرح، وقد استعمر المؤلف اسم للمسرحية من الفقرة الثانية من الإصحاح السادس من سفر أشعيا في العهد القديم.

تتناقش المسرحية مشكلة تكيف مجموعة من المهاجرين الجدد من أصول طائفية مختلفة واهم المشكلات التي عالجها: تعلم اللغة العبرية، ملاحقة ذكريات الماضي الأليم، التكيف مع الواقع الاجتماعي الجديد.

(٣) مسرحية «شارع الدرجات» (١٩٥٨):

للكاتبة «يهوديت هيفيل»^(٢٢) وقد قامت بإعدادها للمسرح عن روايتها التي تحمل الاسم نفسه، وهذه أول مسرحية يقدمها مسرح «هبيماه» بعد أن أصبح بصورة رسمية «المسرح القومي الإسرائيلي» تناقش المسرحية المشكلات التي تواجه الاندماج الطائفي بين «الإشكنازيم» والسفارديم بسبب الاختلافات الاجتماعية القائمة بينهما وتأثير ذلك على حياة الفرد. والمسرحية ذات صبغة تشاؤمية لم تصل إلى حل للمشكلة التي تعالجها.

(٤) مسرحية «الحى» (١٩٦٥):

للأديب «يعقوف بين قاتلان»^(٢٣)، وتعود أحداثها في مجتمع من «السفارديم» ليس بينهم سوى إشكنازي واحد، هو ذلك الثرى المعجوز الذي يريد الزواج من إحدى فتيات طائفة «السفارديم»، كما تعرض المسرحية الحياة في حي «ثليه تسينق»، أحد أحياء تل أبيب في سنوات الثلاثينيات.

ونلاحظ أن هناك مسرحيتين من المسرحيات الأربع عالجتا مشكلة الاندماج الطائفي بين «الإشكنازيم» والسفارديم، بشكل مباشر هما:

واضح وغريباً تاماً) و (شارع الدرجات)، أما مسرحية «سنة اجنحة لراحده» والتي، لقد عالجت قضية تلقيم الفرد مع البيئة المحيطة به، ولم تكن مشكلة الاندماج الطائفي هي القضية الرئيسية فيها.

رابعاً: مسرحيات عن موضوع «الكارتة» :

إن ما يطلق عليه في المصطلح الصهيوني الشائع «الكارتة» هو من الموضوعات التي حظيت باهتمام الأبناء المبرزين في مختلف مجالات الأدب من رواية وقصة وشعر ومسرح. ولقد برز الاهتمام بهذا الموضوع في الأدب المبري بعد عام ١٩٤٨ عند وصول من يطلق عليهم «بقايا الكارتة»^(٢٤) من شتى أنحاء العالم إلى فلسطين المحتلة. منذ ذلك الحين بدأ الصدام بين هؤلاء وبين جيل الصابرة^(٢٥) الذي نشأ في فلسطين المحتلة في إطار الاستيطان اليهودي. وقد انضم «بقايا الكارتة» هؤلاء إلى المجتمع وهم يحملون معهم ذكريات «الماضي الأليم» في مواجهة حياة جديدة غير واضحة المعالم.

وقد قدم كتاب المسرح العبري أكثر من مسرحية تعالج هذا الموضوع، وتركز معظم هذه المسرحيات على المواجهة بين من يطلق عليهم «بقايا الكارتة» وجيل «الصابرة» مثل مسرحيات: «هكذا يزداد» هرون أشعيا، «مساب جديدة» لئافان شاحام (١٩٥٤) وستة اجنحة لراودحانوخ برطوف، كما عالجت الأنبياء «لييلة جولديرج» في مسرحية (صاحبة القصر) مشكلة الصراع بين الماضي والحاضر، بين الثقافة القديمة والحديثة، وتركز المسرحية على مشكلة العلاقة بين إسرائيل وألمانيا^(٢٦).

وقدم مسرح «هبيماه» خلال الفترة من ١٩٤٨ - ١٩٦٧ مسرحيتين تعالجان موضوع «الكارتة» هما:

(١) مسرحية «هنا سنش»^(٢٧) (١٩٥٨):

المسرحية كتبها الأديب «هرون ميخده» الذي جسّد فيها شخصية «مناشش» من واقع معاصره لها في الكيبوتس معتدماً على مذكراتها الشخصية. التي تركتها قبل أن تغادر الكيبوتس إلى البحر عام ١٩٤٤م.

(٢) مسرحية «أبناء الظل» (١٩٦٧):

للمسرحية من تأليف الكاتب «ابن تسبون تومار»^(٢٨)، وقد صور الكاتب «أبناء الظل» الذين عاشوا طفولة ممحقة، يطاردهم ما تد تعرضوا له من الألم ومخاوف. وتعد المسرحية سيرة ذاتية للمؤلف. وهي تمكس تأثير «الكارتة» على نفسية الشباب اليهودي الذي صوروه المؤلف وهو يحاول عبثاً أن يهيه نفسه ليتكلم مع المجتمع وينسى ملصقه المخيف. وتعد المسرحية أول عمل مسرحي يقوم بإسقاط «الكارتة» على الحاضر الإسرائيلي.

خامساً: مسرحيات متعددة الاتجاهات:

قدم مسرح «هبيماه» إبان تلك الفترة (١٩٤٨ - ١٩٦٧) إحدى عشرة مسرحية متعددة الاتجاهات مثل: الخلاص، الماضي اليهودي خارج فلسطين، إلى جانب مسرحيات اجتماعية كوميدية ومسرحيات تعالج موضوعات إنسانية عامة. من بين تلك المسرحيات:

(١) مسرحية «يوم الخلاص» : (١٩٥٠) - (١٩٧٠).

هي المسرحية الوحيدة التي عرضها مسرح «هبيماه» للاديب «صاييم هزان»^(٢٩) وتعالج المسرحية موضوع «خلاص اليهود» وتعتمد على الأفكار التي كانت سائدة أيام «شبناي نسلي» الذي ادعى إنه هو المسيح المنتظر في القرن السابع عشر.

(٢) مسرحية «بندري البطل» : (١٩٥٥)

هذه المسرحية مأخوذة عن رواية بالأسم نفسه للاديب «زئان شبنور»^(٣٠)، وقد أوجز المؤلف الرواية ذات الأربعة صفعات في مائة صفحة عندما حولها إلى مسرحية. كما أنه قص عند الشخصيات إلى أربعين شخصية بعد أن كانت مائتين على تلاتم مع طبيعة المسرح.

وقد بين المؤلف أن النص لا يعد مسرحية، بل «ملحة شعبية» يحاول من خلالها التمييز عن تغير القديم الذي طرأ على اليهودية^(٣١) وتهدف المسرحية إلى تجديد الصلة مع الماضي وعرض صورة اليهود الذين لم يعد لهم وجود أمام الجيل الجديد، حتى يتعرف على الواقع اليهودي في الماضي القريب.

وقد أشار المؤلف إلى أن للمسرح المبري وما يقدمه من مسرحيات باللغة العبرية بعيد كل البعد عن تصوير الحياة اليهودية.

وأنه يحاول من خلال مسرحيته إيجاد رابطة بين يهودى الماضى واليهودى الحالى^(٣٦).

(٣) مسرحية «أنا القبطان» (١٩٥٢)

من تأليف يهوئشوع ليلي^(٣٧)، وهى تصور حياة بحارة على ظهر إحدى السفن وقد تقشّر الفساد بينهم. الفكرة الرئيسية فى المسرحية هى صراع الأجيال، بين جيل قديم فقد الوعي القومى واهتم بتحقيق مصالحه الخاصة وجيل للشباب، جيل الأمل (ولقد تصدر المؤلف).

(٤) مسرحية «صنوفيت على شاطئ ميوها» (١٩٥٧)

من تأليف يهوئشوع ليلي، وهى مسرحية كوميدية خفيفة تتميز بالهيكلة المسرحية البسيطة، ولذلك حولها مسرح «هيماء» عند عرضها إلى مسرحية غنائية وأضاف عليها مجموعة من الرقصات والأغاني. تتعلق الفكرة الرئيسية فى المسرحية بمدى إيمان اليهودى بالمصريونية والهجرة إلى فلسطين، ولكن المؤلف عالجه بشكل سلمي وبنى مسرحيته على المواقف الكوميدية بشكل مبالغ فيه، وجعل هجرة أفراد المستوطنة اليهودية ليست قائمة على رغبتهم بل لأنهم تعرضوا لخطر خارجى.

(٥) مسرحية «ذائع الصيوت» : ١٩٥٣

من تأليف «إفرايم كيشون»، وهى مسرحية اجتماعية كوميدية ساخرة تعالج ظاهرة البيروقراطية والمصريونية، وهما من صور الفساد الاجتماعى التى كانت سائدة فى سنوات الأربعينيات والخمسينيات، وقد قدم المؤلف هذه القضية فى صورة المهاجر الجديد وعلاقته بالاستيطان.

(٦) مسرحية «ألى به إلى الكلاب» : ١٩٥٨

من تأليف الكاتب المسرحى «جيمال موسىزون»، الذى وجد فيها سهامه إلى بعض الصحف وطلانة من الصحفيين الذين يرمون الأبرياء بسهام الاتهام دون دليل أكيد، وبما الصحافة إلى المطالبة بأن يكون مناصب يدافع عن كرامة الإنسان فى مواجهة الكذب والتهم الباطلة ويحميه

(٧) مسرحية «ثياب الملك» : ١٩٦١

من تأليف الكاتب المسرحى «نسيم ألونى»، وتعتمد المسرحية

على أسطورة «هانس كريستيان أندرسن» (ثياب الملك الجديدة)، وقد ألغز «نسيم ألونى» بعدم تحديد مكان أحداث المسرحية أو زمانها كما هو الحال فى القصة الأصلية، ولكنه لم يلتزم بالأحداث نفسها. وموضوع المسرحية إنسانى عام لا علاقة له باليهود لا من الناحية الدينية ولا التاريخية ولا الاجتماعية، ومن الممكن أن تقع أحداثها فى أى زمان وأى مكان.

(٨) مسرحية «قضية بيتا جورس» : ١٩٦٥

تأليف الشاعر «دافان القزمان»^(٣٨) ويحاول المؤلف أن يثبت فيها أن الظلم العصرى والتكبر لرجبا وجهما لن يجيبا على جميع مشكلات الإنسان فى هذا الزمان، وأنه مازال هناك مكان للفكر والإحساس.

(٩) مسرحية «يصعب أن تكون يهوديا» (١٩٦٦) - (١٩٦٥)

المسرحية مأخوذة عن قصة (كوميديا التلم) للنايب «شالوم عليشم»^(٣٩) الذى كتبها بلغة (الييديش) فى صورة قصة، ثم قام «بركوفسكى» بترجمتها بصياغتها مسرحيا باللغة العبرية.

تعالج المسرحية وضع اليهود خارج فلسطين وتؤكد - وفق وجهة نظر المؤلف - أن اليهود مطاردون دائما، وأنه من الصعب أن يعيش اليهودى فى روسيا.

(١٠) مسرحية «هذه الأرض» : (١٩٤٢) - (١٩٦٧)

تأليف «أهرون أشعنان»، وهى عن حياة أبناء الهجرة الثالثة إلى كيبوتس «يرنيا» فى مواجهة ظروف ضغط البيئة الداخلية، من خلال الواجهة بين فليم جيل الطلائع المتمثل فى رجل الكيبوتس والتضلي عن هذه القيم بهدف الربح المادى، وهى الواجهة التى ميزت معظم المسرحيات التى تناولت موضوع الكيبوتس فى سنوات الأربعينيات والخمسينيات، بالإضافة إلى عنصر الضغط الخارجى الذى يواجهه رجال الكيبوتس والذى تمثل فى مرض الحمى ونقص المياه وتنامى الآثار.

(١١) مسرحية «أسطورة ثلاثة وأربعة» : (١٩٥٥) - (١٩٦٠)

المسرحية مأخوذة عن «أسطورة ثلاثة وأربعة» التى كتبها الشاعر العبرى «حاييم نحماس بياليك»، وكانت «فيلبة جولديجر» بإعدادها للمسرح. وتقدم المسرحية على إحدى الأساطير التى تدور حول حياة الملك سليمان الذى يحاول منع ما

انتمت به النجوم حول زواج ابنته من أحد الفنانين الفقراء فيقوم بعزائها في جزيرة منعزلة وسط البحر حتى يقضى الوقت الذي حددته النجوم تاريخاً للزواج.

سادساً: مسرحيات من الأدب العالمي:

ارتبط اتجاه مسرح «هيبماده» لعرض مسرحيات مترجمة من الأدب العالمي بالتركيبة السكانية التي اختلفت من فترة لأخرى. فقد كانت معظم الجماعات اليهودية في فلسطين حتى عام ١٩٤٨ من أصل أوروبي، ووصفة خاصة من شرق أوروبا، بينما اختلف هذا الوضع في سنوات الخمسينيات والستينيات عندما تزايد عدد أفراد الجماعات اليهودية من آسيا وأفريقيا^(١). وقد اختلفت نظرة أفراد تلك الجماعات للمسرح وفقاً للبيئة الثقافية والاجتماعية التي أتت منها كل جماعة، فنجد مثلاً أن من أتوا من آسيا وأفريقيا كان لهم تقاليد ثقافية تختلف تماماً عن تلك الثقافية التي كانت سائدة في فلسطين، كما أن نسبة ضئيلة منهم كانت تتحدث العبرية.

الهوامش

- (١) اليهود بن يهودا، لعب دوراً كبيراً في إحياء اللغة العبرية بين الجماعات اليهودية في فلسطين في أواخر القرن الماضي، وتجمع تقديم مسرحيات باللغة العبرية لأول مرة في فلسطين.
- (٢) دائرة المعارف العبرية، المجلد ٣٢، ص ٤٨٠ (الفصل ١٩٠١)
- كوهانسكي، شمع، «المسرح العبري»، الفصل ١٧٧، ص ٨، ١٠.
- (٣) لي، عما نوتيل، «المسرح القديم - هيبماده تاريخ المسرح في السنوات (١٩١٧ - ١٩٧٩)» دار نشر هيفد، تل أبيب ١٩٨١.
- (٤) لي، عما نوتيل، المرجع السابق، ص ٣٤.
- (٥) يرى الناقد المسرحي ماتي مجيد أن معظم المسرحيات العبرية التي عُرضت بعد قيام الدولة كانت تعالج الواقع الإسرائيلي حيث ظهر جيل جديد، كما أن المسرحيات الإسرائيلية التي قدمها مسرح هيبماده كانت تُخلّقون شباباً وتعالج مسرحياتهم المشكلات التي واجهتهم فيهم (مجيد، ماتي، «الدراما الإسرائيلية: مجلة للمسرح»، الفصل ١٩٧٢)
- (٦) يرى الناقد المسرحي «دعغن غورن» أن معظم كتاب المسرح التاريخي ليسوا سوى كتاب المسرح الواقعي الذين عالجوا مشكلات الاستيطان في سنوات الخمسينيات، وأن هذه الخصائص الواقعية هي التي ميزت المسرحية التاريخية في تلك الفترة من الزمنية الانتاجية في سنوات الستينيات، كما أن معظم مسرحيات الخمسينيات والستينيات تميل للمأساة لتفسير الحاضر (طغر، جستن، «الدراما الإسرائيلية: إصدار تشريكوغر بالاشتراك مع الجامعة العبرية بالقسم، معهد الفنون، ١٩٧٥، ص ٤٨)
- (٧) إيزرون أشمان كاتب مسرحي عبرى ولد في روسيا ودرس العلوم الإنسانية، هاجر إلى فلسطين سنة ١٩٢١. عالج في مسرحياته الأولى مشكلات الاستيطان اليهودي في فلسطين مثلاً: هذه الأرض، مكان الصالح، «الولد القاسم»، ثم اتجه لكتابة المسرحيات التاريخية مثلاً: ميخائيل ابنه شالوم، «السور» «المكتسرة المشغولة» (شاكيد، جرشون، «المسرحية التاريخية العبرية في فترة الإحياء»، مؤسسة بياليك، القدس، ١٩٧٠)

وقد كان اختيار المسرحيات إبان الفترة ما بين ٤٨ - ١٩٦٧ يخضع لمعايير فنية بحتة مع إغفال المعايير الإيديولوجية.

وقد بلغ عدد المسرحيات المترجمة التي عرضها مسرح «هيبماده» إبان الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ مائة وثلاث عشرة مسرحية من مائة واثنين وأربعين مسرحية قدمها خلال تلك الفترة، ومن بين هذه المسرحيات العالمية أربع عشرة مسرحية كلاسيكية، وأربع عشرة مسرحية كلاسيكية عصرية، وباقي المسرحيات تعالج موضوعات عصرية؛ وفي هذا الإطار عرض مسرح «هيبماده» عدداً من مسرحيات ويليام شكسبير منها: حلم ليلة صيف (١٩٤٩) وعطيل (١٩٥٠) والملك لير (١٩٥٥)، وتاجر البندقية (١٩٥٩) وكوميديا الأخطاء (١٩٦٤) كما قدم مسرح «هيبماده» مسرحيتين يونانيتين كلاسيكيتين لكل من:

«أوريبيديس» و«أرسطو فانس»، وكذلك عرض نصوباً لأمم كتاب المسرح المائيين مثل: إيسن وستريندورج وبرنارشو وموليير وبرخت وبيروانديللو وأنوي وغيرهم.

(٨) نعيم الونى: كاتب ومخرج مسرحي، ولد في تل أبيب سنة ١٩٢٧. تعلم في الجامعة العبرية في القدس، اشترك في الكفاح الجماعي في أثناء حرب ١٩٤٨. من أهم أعماله: «ملكه القسي من الجميع»، «الأمة الأمريكية»، «طبيب للقدم»، «العمة ليزا» كما أنه ترجم العديد من المسرحيات الدانماركية إلى اللغة العبرية. يتناقل في مسرحياته العلاقة بين الأب والأبن والأبن والظفر.

(عزرت، جديون، المرجع السابق، ص ١٢٢.

(٩) عزرت، جديون، المرجع السابق، ص ٩٠.

(١٠) أفرون موجد: ولد في بولندا سنة ١٩٢٠، هاجر إلى فلسطين سنة ١٩٢٦ ثم انضم لكيبوتز: سموت يه. عمل في تحرير اللائح الأدبية للمسرح والصحف الأدبية، من أهم أعماله: «الحياة القلبيّة»، «رحلة في شهر ألبه»، «حفا وأنا»، و«الخطبة الأولى» وهذا منظر.

(كهرت، د. أمير، «القصص العبرية في سنوات الدولة» أحسان، تل أبيب ١٩٧٢، ص ٣٩ - ٤٠).

(١١) «أرب والمسرحة» هالزس ٩٠ - ١٩٦٢.

(١٢) يهودا موميان: شاعر عبري ولد في اللبنا سنة ١٩٢٤، هاجر إلى فلسطين سنة ١٩٣٦. تعلم في الجامعة العبرية في القدس، خدم في الفيلق اليهودي في أثناء الحرب العالمية الثانية وشارك في حرب ١٩٤٨. من أهم أعماله في مجال القصة والمسرحية: «بهذه الروح الحقيقة» «لا زمان ولا مكان» «أجراس» و«طارات» (تشيلية لإلميا).

(كهرت، د. أمير، المرجع السابق، ص ١٨٩).

(١٣) عبد المجيد، د. محمد جبر، «اليهودية» القاهرة ١٩٧٨، ص ٩٠.

ج. جلال، د. الفت محمد، «أدب الجبري القديم والحديث» مطبعة جامعة عين شمس، ص ٢٠ - ٢٢.

(١٤) كوفمانسكي، منديل، المرجع السابق، ص ١٤٢.

(١٥) يچال موسيلون: ولد عام ١٩١٧ في مستوطنة «عين جنيم» وهي أول مستوطنة تعاونية أنشأها الاستيطان اليهودي في فلسطين. كان شاعراً للشعر المنعوية في حرب ١٩٤٨، أنشأ مسرح ساندان، وعمل معاصراً في جامعة «يلاندكيا» من أهم أعماله:

«من قال إنه أسود» و«الطريق إلى أروحاء» «أول به إلى الكتاب» «مكتولان».

(١٦) موشيه شامير: أمي عبري ولد في صفر عام ١٩٢٦. انضم لحركة «المارس الثاني» (موشيمو هتساعير)، وكان عضواً في الملاح. برز كائناً في الفنون الأدبية والمسرحية وقصصاً وكائناً مسرحياً غزير الإنتاج، من أهم أعماله: «طوب عبر العظم» و«الكيلو ٥٦» و«بيت ميليل» و«ليلة للمصطف» و«حرب أبناء الذرة»، «ومن أساطير لود» و«الوروش». ويركز موشيه شامير على إظهار الواقع الاجتماعي للاستيطان اليهودي في فلسطين.

(١٧) زيبمان، عزرا، «أنا أحب مائكة» دار نشر ٩ / ٩ - ١٩٩٦.

(١٨) الصاروخ: هم اليهود الذين هاجروا من دول أفريقيا وآسيا والشرق الأوسط في عمليات هجرة مختلفة وقد تميزوا بأشخاص مستراهم الثقافي والحضاري، وكانوا يهاجرون حملت شطط في المناطق على القيم الشرقية في المجتمع.

(١٩) الإسكندر: هم من اليهود الذين هاجروا من أوروبا وروسيا إلى فلسطين عام ١٩٢٩ وكان معظمهم من شرق أوروبا وروسيا في الفترة من ١٩١٨ - ١٩٤٨ وحتى ذلك الوقت كانوا يترجمين من نصف عدد السكان ويترجمون مستوى ثقافي وحضاري مرتفع، وكانوا يسبقون على تقاليد الحكم حتى سنوات التسعينيات.

(٢٠) إبراهيم كيشون: كاتب عبري ولد في يدهاس عام ١٩٢٤ هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٩ درس الهندسة وتاريخ الفن. عالج في كتاباته مشكلات الدولة والمجتمع بطريقة ساخرة. من أهم مسرحياته: «دائرة السجدة» و«الكرداء» و«عز وهي» و«الوشلي أنولاد». ويركز في أعماله على حياة الضمعة، والفساد الاجتماعي والبيروقراطية وغير ذلك من المشكلات الاجتماعية يهدف كيشون كائناً ساخراً، فكاهياً، مسرحياً، وعمل أيضاً مخرجاً وكاتب سيناريو وصحفيًا، ووصل إلى استنفاد لغة الحديث العبرية في كتاباته

(٢١) حانوخ بيرغر: أدبي عبري ولد عام ١٩٢٦ في مباح كلفاء، درس علم الاجتماع والتاريخ في الجامعة العبرية في القدس، شارك في حرب ١٩٤٨. من أعماله الروائية والقصصية: «الصماد والقدس» (١٩٥٢) و«السنق الصغيرة» (١٩٥٧) و«قلب الحكماء» (١٩٦٢) و«أين من أنت يا ولد» (١٩٧٠)، ومن مسرحياته: «أسطورة حواء» و«زواج للال». يركز في أعماله على معالجة عدة موضوعات مثل: حرب ١٩٤٨ الكيبوتس وأحياء المهاجرين وأحياء القدس و«ويل للواقعية».

(٢٢) يهوديت ميشل: كاتبة عبرية ولدت في وارسو عام ١٩٢٦. هاجرت إلى فلسطين وهي طفلة رشيعة مع والديها، من أهم أعمالها: «إنهم رجال آخرون» و«روح حمو الكبير» و«لقد تنازلت في أعمالها منظر الحياة و«موسى» في حوا التي عاشت فيها. وأثار حرب ١٩٤٨، و«الكارتة»، و«منظر القفر والفساد الاجتماعي».

(٢٣) بطوف بن ناتان. ولد في القدس، عمل ممثلاً في مسرح الكباري لمدة عشر سنوات. كتب أول مسرحية له عام ١٩٥٩ واتجه للتأليف المسرحي.

(٢٤) يافا «الكارتة»: هم من فرأ من ألمانيا وأوروبا ويتم تجميعهم في معسكرات انتقالية في بعض البلدان الأوروبية حتى تم نقلهم إلى فلسطين للتعط بعد عام ١٩٤٨.

- (٢٥) الصابرا: كلمة عبرية مأخوذة من الكلمة العربية التي تعني ثبات الصبار. ويطلق هذا المصطلح على اليهود الذين وادوا في فلسطين، ويتسموا بالشجوة والقوة (لزيد من المعلومات انظر: د. غدي حنفي، «دراسة في الشخصية الإسرائيلية الإشكنازيم ص ٩٩).
- (٢٦) عفرت، جدهون، «المرام الإسرائيلية»، ص ١٦١.
- (٢٧) حنا سنش: ولدت في بودابست، سنة ١٩٢٦، وهي أنة الأديب «بلية سنش». تعلمت في بيئة يهودية مجرية واشتأقت للهجرة إلى فلسطين، ومع تزايد الأخبار - التي أشاعها اليهود - عما يحدث لليهود في أوروبا ثار داخلها «الشعور القومي» وتوترت القوام بمهمة خطيرة داخل الأراضي المحتلة اليهود هناك، وقُبِس عليها في ٧ / ٢ / ١٩٤٤ وحكم عليها بالإعدام.
- (٢٨) بين تسيون ترمار: ولد في بولندا سنة ١٩٢٨، سافر سنة ١٩٤٢ من سمرقند إلى طوران ثم وصل إلى فلسطين عمل معلقاً ثقافياً لإسرائيل في إحدى الدول الأوروبية وشغل منصب رئيس اتحاد الكتاب في إسرائيل. من أشهر مسرحياته «أولاد القلعة» بأسطح في القدس.
- (٢٩) حاييم هزاز: أديب عبري ولد عام ١٨٩٨ في أوكرانيا، وصل إلى فلسطين عام ١٩٢٠، بدأ وهو في سن العاشرة كتابة أشعار وأمثال باللغة العبرية، نشر معظم أعماله في مجلة «هاشباروخ» يركز في أعماله على وصف الحياة اليهودية خارج فلسطين.
- (٣٠) زلمان شنيشور: أديب عبري ولد عام ١٨٨٦، تلقى تعليمًا دينيًا ولم يغلغل دراسة العلوم الطبيعية من أهم أعماله: رجال سكرولوف - يندري البطل، الجانز والقرب
- (٣١) «يندري البطل في هيمامه» (قول عامر) مصوت الشعب، ١٣ / ١٢ / ١٩٥٥
- (٣٢) جمدى، د. حاييم. «يندري البطل في هيمامه» هالأرش. ديسمبر ١٩٥٥.
- (٣٣) يوشو شوع ليلي: كاتب مسرحي ولد في وارسو سنة ١٩٢٥ هاجر إلى فلسطين سنة ١٩٢٩ ويعرف باسم «يوشو». كان له دور مؤثر في عمليات الهجرة الثانية، وشارك في حرب ١٩٤٨. حيث كان شابطاً في السلاح البحري. من أهم أعماله «أنا القبطان»، «وسناتيت على شاطئ مدينا».
- (٣٤) زلمان الترمان: شاعر عبري ولد في وارسو عام - ١٩١٠، هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٥. بدأ حياته العملية عضواً في هيئة تحرير جريدة هآلترس سنة ١٩٤٢. قام بترجمة العديد من الأعمال الأدبية العالمية إلى اللغة العبرية مثل (عابيل) و (ويابوس اليسر) و (أنتوني وكليوباترا)
- (٣٥) شالوم عليشم: هو الاسم الأصلي للشاعر «شالوم بن ناحوم رابرتش» ولد في أوكرانيا سنة ١٨٨٩، تعلم تعليماً دينياً، كتب للمسرح عدة أعمال منها: «البيتون» و «الكتر» و «مظ سعيد». كما قام بإعداد بعض قصصه ورواياته للمسرح، وعرفت بعض أعماله في أمريكا وروسيا وفلسطين.
- (٣٦) التقرير السنوي الإحصائي لدولة إسرائيل، القدس، ١٩٦١، ص ٨٤، ٤٣.



مجموعة من اللوحات لبعض العروض المسرحية التي قدمها مسرحا «هبيماه» (المسرح القومي الإسرائيلي) ومسرح «الخان» في القدس، وهي لوحات لمسرحيات عبرية أصلية أو مسرحيات مترجمة من المسرح العالمي.

اللوحة الأولى: للفنان ي. نيفينسكي وهي لمسرحية «هاجولم» تأليف الشاعر اليبديش ه. ليفيك وإخراج بوريس فروشيلوف أحد رواد مدرسة ستانسلافسكي وفاطانجوف في الإخراج المسرحي.

اللوحة الثانية: للفنان أرييه انحاناني، وهي لمسرحية «الكنز» للاديب شالوم عليخم، وهي تتناول حياة اليهود في شرق أوروبا، إخراج الكسي ويكي، عرضت عام ١٩٢٨.

اللوحة الثالثة: للفنان: «مناحم شمي»، وهي لمسرحية «هو وابنه» للاديب ي. د. بركوفيتس، وهي أول مسرحية أصلية باللغة العبرية يقدمها مسرح هبيماه، وهي تعرض جانباً من حياة اليهود في شرق أوروبا في بداية هذا القرن، وتم عرضها عام ١٩٣٤.

اللوحة الرابعة: للفنان: ي. كولبيانسكي، وهي لمسرحية «طوبيا اللبان» وقد قدمها مسرح هبيماه عام ١٩٤٣.

اللوحة الخامسة: للفنان «مارسيل يانكو»، لمسرحية «الطريق إلى إيلات» للاديب «أهرون ميجد» وهي تدور حول الصراع بين الإنسان والآلة، وقدمها المسرح عام ١٩٥١.

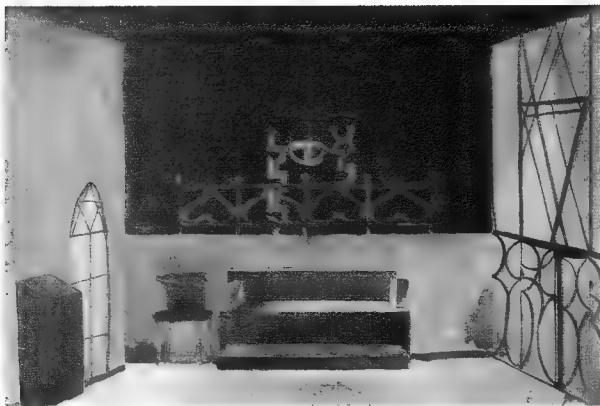
اللوحه السادسة: للفنان چنيا برجر، وهى مسرحية «الإخوة كرامازوف» وقدمها مسرح هيبماه عام ١٩٥٦.

اللوحه السابعة: للفنان أرييه نافرن، وهى مسرحية «فى البدء» للاديب اهرورن ميجد وهى تقدم حياة آدم وحواء فى الجنة فى صورة عصرية، قدمها مسرح هيبماه ١٩٦٢.

اللوحه الثامنة: للفنان يوسفيل برجنر. وهى مسرحية «رحالة يافا» وهى تأليف وإخراج الكاتب المسرحى نسيم الوثنى.

اللوحه التاسعة: : مسرحية «المسيح قادم» بقلم سلاومير مروجك. الإعداد باللغة العبرية: إهود منور، إخراج هيليل ناصان. الديكورات والملابس: فريدا جولد برجر، وقدم هذه المسرحية مسرح الخان فى القدس.

اللوحه العاشرة: اللوحه الثانية عشر: لمسرحية مودليانى، مسرح بنرسيح، بقلم دنيس مكنطير، إخراج، تاودور توما، ترجمها للعبرية موشيه ليفر.



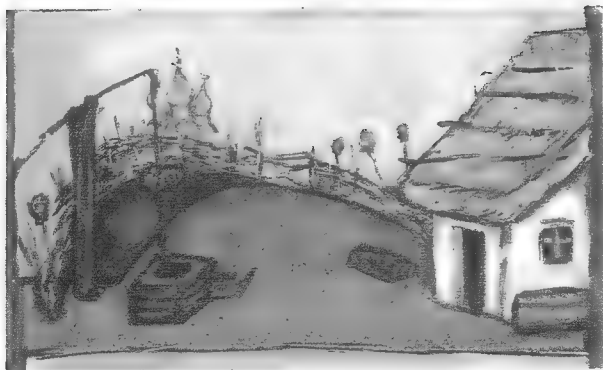
١ - ي. نيفينسكى، مسرحية «عاجولم»، «هبيماه» سنة ١٩٢٥.



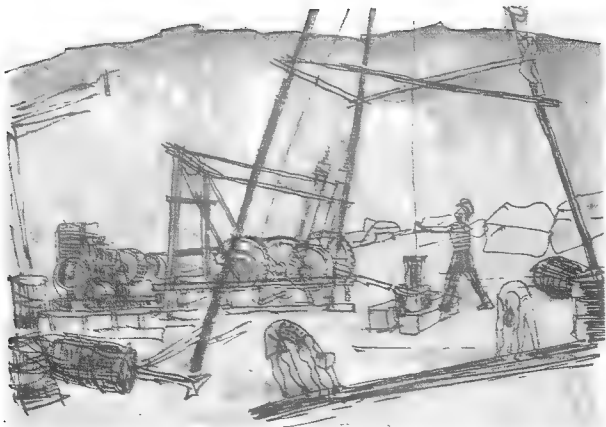
٢ - أرييه الحاناني ، مسرحية «الكثف» ، «هيمام» سنة ١٩٧٨.



٣ - مناجم شمي، مسرحية «فر وابتله» هبيماه سنة ١٩٣٤.



٤ - ي كرابيانسكي، مسرجية طرويا اللبان «هيماه» سنة ١٨٤٣.



٥ - مارسيل يانكو، مسرحية الطريق إلى إيلا دهببماء سنة ١٩٥١.



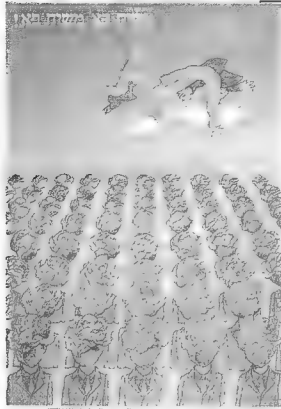
٦ - جنبابرجر، مسرحية الإخوة كرام زلف، همدان، سنة ١٩٥٦.



٧ - أريه ناقرن ، مسرحية في البيت، ديسمبر سنة ١٩٦٢.



٨ - يوسيل برجنر، مسرحية «رحالة يافا» وهيمناء سنة ١٩٦٩.



٩ - ملصق مسرحية «المسيح قائم»، مسرح الخان، القدس.



من الموضوعات الهامة التي تناولتها السينما الإسرائيلية تأثير حرب: «الأيام الستة» - ١٩٦٧ - «يوم كيبور» - ١٩٧٣ - ولبنان، على نفسية المواطنين، وأخطرها حرب ١٩٧٣ التي هزت المجتمع الإسرائيلي بعنف شديد، وتعرض بعض هذه الأفلام في سياقاتها للعلاقة مع العرب، ويظل موضوع الإبادة الجماعية أو الهولوكوست موضوعاً قائماً وخاصة من حيث تأثيره على الجيل الثاني. وهذا ما نتعرض له في هذا المقال، ومرجعنا فيه هو الأعداد السنوية لدليل السينما الدولي بين ١٩٨٦ و ١٩٩٥ - والذي يصدر في لندن تحرير وإشراف الناقد ميتر كوي Peter Cowie، وعرض الأفلام الإسرائيلية للناقد دان فاينارو Dan Fainaru وهو عضو مجلس إدارة الاتحاد الدولي للصحافة السينمائية (النقاد) المعروف باسم فيبريسني Fipresci.

اليهود والعرب في السينما الإسرائيلية

في فيلم «المحاربة» يحاول المخرج ميوشل شارون أن يراقب حياة مواطنيه سواء هؤلاء الذين يرتدون الزي العسكري أو الزي المدني - يتتبع الصدمة النفسية التي لحقت بضابطين في تجربتهما المؤلمة في منطقة قناة السويس في «يوم كيبور» - ١٩٧٣ - حيث تركتهما الحرب في حالة شلل في المشاعر - واستغرقت محاولة تأهيلهما للعودة إلى الحياة العادية وقتاً طويلاً وجهداً اقرب إلى المستحيل، واعتبر الفيلم وثيقة مؤثرة، تمس حياة كثير من الأسرى التي شارك أبنائها في الحرب، وهل صدق الفيلم يعود إلى أن المخرج نفسه قد خاض غمار هذه التجربة وأصيب فيها بجراح بليغة؟!

ويقترب منه فيلم آخر هو «بوا» للمخرج زيف ريفاش Zeev Revach ومصوره جندي وجد نفسه مسوقاً إلى الحرب، ولم يستطع بعدها أن يواجه حقائق الحياة المدنية: فهو يعيش في باص متهاك قرب محطة



ينشغلوا في حياتهم اليومية متجاهلين المصير الذي ينتظرهم.

هناك من ينشغل بالإعلانات التجارية.. وهناك من يهتم بالموضة.. ثم فجأة يُرسلون إلى الجبهة لكي يقتلوا بلا سبب وجيه. البطل هنا «فرايك» من رجال الإعلانات، لكن يسيطر عليه دائماً هاجس الموت، ويستدعى لجيش الاحتياط - (حيث تدور الأحداث خلال حرب لبنان ١٩٨٢) - وعبر حدود لبنان يرى الموت يلاحق الأصدقاء والأعداء بلا تمييز.. مما يعمق استحواد هاجس الموت لديه.. تقوم علاقة بينه وبين مراسلة تلفزيون أمريكية.. ترى في وجهه صورة الحرب - تجد فيه السلعة النموذجية لتبيع من خلاله صراعات الشرق الأوسط للجمهور الأمريكي الذي يتابع الأخبار على شاشة التلفزيون: مقابلة بين شخصيتين تمارسان تجارة الإعلانات امتحاناً للمقاييس الأخلاقية لهذه التجارة من الجانبين.. يظل هاجس الموت حتى رغم عودة الجنود الإسرائيليين - أو من تبقى منهم - في سيارة جيب على موسيقى (كارمينا بوريانا).. ويظهر العرب في أفلام إسرائيلية بصورة مختلفة.. ففي فيلم «ابتسامة الحمل» ١٩٨٦ إخراج شيمون يوتان عن

بنزين في الصحراء - في عزلة شديدة حتى ليكاد يدفن نفسه إلى أن تضطره ظروف مأساوية إلى الحركة. وقد فاز الفيلم بجائزة النقاد فيفريس في مهرجان ريودي جانيرو.

ولعل فيلم «بلوز آخر الصيف» ١٩٨٧ للمخرج ريفلين شعور «أكثر» إيجابية في رد الفعل، وهو يصف حالة القلق التي سرت بين الشباب الإسرائيلي بعد حرب الأيام الستة - يروي قصة مجموعة من خريجي الجامعة يقضون آخر إجازة صيف قبل تجنيدهم عام ١٩٧٠ - ويقدم نماذج مختلفة، من خلال ما يدور من مناقشات: هل يخضعون لهذا التقليد الجامد، فيلتحقوا بالجيش للقيام بالواجب المفروض أم أترف الوقت ليكون لهم الحق في طرح الأسئلة فلا يستسلمون لذلك التقليد، ولا ينتظرون إجابات لاستئتهم. وحينما تنقضي إليهم الأنباء بأن زميلاً لهم سبق تجنيده قد مات، فإن المناقشات تتحول إلى صراعات، والحفل الذي يعدونه للتفريح يتحول مظاهرة ضد المؤسسة واحتجاجاً على الحرب.

ويدور فيلم «وقت الكريز» - للمخرج هايميم بوزجلو - ١٩٩٢ - حول الإسرائيليين الذين يحاولون أن

بلدهم في أرض سيناء الفسيحة التي كان قد احتلها الجيش الإسرائيلي - مما يعطى انطباعاً في البداية أنه فيلم من أفلام الحرب، ولكن سرعان ما يفاجئنا بوكاي بسفوية عبثية - إذ يقدم جندياً إسرائيلياً كان ممثلاً في فرقة يؤدي دور شيلوك في مسرحية (تاجر البندقية) حينما طلب للخدمة العسكرية - ويقدم أحد جنود الأمم المتحدة في حالة سكر شديد في مناجاة تهويمية طويلة، ومراسلاً تليفزيونياً يطلب من الوحدة التي تحميه أن تدفع بالجنديين العدوين ليصورهما؛ كأنما هو مشهد حقيقي - ثم في النهاية الجندي الممثل يلقي بمونولوج شايوك، على نغمات أغنية Avanti Popoli وهي الأغنية الوحيدة التي يعرفها كل من المصريين والإسرائيليين؛

من صورة مهينة للجندى المصرى في حرب الأيام الستة إلى محاولة إقامة جسر للثقافى في فيلم «الكس النهائي» ١٩٩١ للمخرج إران ويكليسم بمشاركة ممثلين فلسطينيين من إسرائيل منهم محمد بكرى ويسام زاوودت، ويوسف أبو وردة، وهو فيلم يدخل - كما يقول الناقد الإسرائيلي - في نطاق الأمن أكثر من الحكمة السياسية، من خلال محاولة تأكيد نواحي التشابه التي توجد بالفكر نفسه مثل نواحي الاختلاف بين فصائل المتحاربين، وهذه هي الرسالة الإنسانية التي قصدتها مخرج الفيلم. فهذا هو جندى إسرائيلى قبض عليه رجال المقاومة الفلسطينية في حرب لبنان - وكانت تقام في الوقت نفسه مباراة في كأس العالم لكرة القدم في برشلونه - الأسير الإسرائيلى يكره هذه الحرب التي لا يدرك لها معنى ويتعمنى مثل الفلسطينيين أن يذهب إلى برشلونه لكي يشاهد فريق إيطاليا يفوز بكأس العالم.

الفلسطينيون معجبون مثله بالفريق الإيطالى، وإن كان منطوق تفكيرهم سياسياً أكثر، وقد وصل الفيلم إلى

رواية لدافيد جروسمان، محاولة مضمخة للارتفاع بالصراع السياسى إلى مستوى ثقافى، والشخصيات الثلاث الرئيسية هنا هم كاتزمان الحاكم العسكرى لمنطقة محتلة بالضفة الغربية، وصديق الطبيب العسكرى لآينانو، وحلمى الذى هو عربى غريب يعيش فى كهف جبلى، والفروض أن هؤلاء الثلاثة يمثلون ثقافات ووجهات نظر مختلفة تفشل فى النهاية فى إيجاد أرض مشتركة للحوار ، فإن كاتزمان وهو ممن بقوا من الهولوكوست يؤمن بأن الحل الوحيد هو حكم متحضر مستنير ولا تسود الثقافات البدائية فى حين أن لآينانو الليبرالى يساند الحقوق المتساوية، وحلمى يمثل التقاليد الفولكلورية ووجهة نظر السكان العرب.

وفى فيلم «الجمال الطائر» - ١٩٩٤ - للمخرج رامى نعمان يقوم لقاء بين ثلاثة أيضاً - أحدهم يهودى أستاذ تاريخ سابق، وثانيهم عربى جامع قمامة يحلم باليوم الذى يستطيع فيه أن يزرع أرض أبيه المنتزعة منه، والثالثهم إيطالية فى بعثة تبشير تأتى إلى الأرض المقدسة لكى تستغفر عن الأعمال «غير المقدسة» التى اقترفتها فى ماضيها - الأستاذ يعيش فى كوخ يحتفظ فيه ببعض الآثار التى كان قد وجدها فى أرض مملوكة لأسرة الرجل العربى، يلتقى إذن الأديان الثلاثة، إلا أن محاولة التفاهم بين الإسرائيلى والعربى تنتهى لتحل محلها العداءة - ولكن - فى النهاية - يهرع الثلاثة إلى «الجمال الطائر» وهو شعاع معرض تل أبيب ورمز الحلم الاقتصادى... أو قل تغلب المطامع حسب تفسير الناقد الإسرائيلى.

فيلم Avanti Popoli - ١٩٨٧ - أو «إلى الأمام» للمخرج رامى بوكاي (١٩٨٧) - وهو شاب غير معروف - فى البداية يظهر جنود مصريون فى طريق رجوعهم إلى

على مدى سنوات طويلة وانتجا البومات رائعة، وكان آخر البوم لهما هو (رماد وغبار)، كان مفاجأة للمعجبين، لأنه تناول موضوعا واحدا لا يتصل بأعمالهما السابقة هو (الهولوكوست). وقد قضت المخرجة الباحثة ستة شهور معها ومع والديهما، لتخرج بثيقة قوية وإن كانت لا تمثل إلا الحد الأدنى - عن انتقال الماضي وكيف عبر عنه حاملوها، وهم في هذه الحالة والد بوليكر والدة جيلعاد، وكيف انتقل هذا العبء إلى الجيل الثاني وصعوبة سير الحياة تحت هذه الظلال الثقيلة. في المشهد الأول يتحدث بوليكر عن ذكريات الطفولة المريرة، مما يؤكد أن كابوس الماضي قد شكل شخصيته هو وجيلعاد كما هما اليوم، فإن (الهولوكوست) دائما موجود رغم حقيقة أنهم كليهما قد ولدوا بعد ذلك الحرب، وخرجوا من خلفية اجتماعية مختلفة، فوالد بوليكر من طبقة العمال، وقد ولد في تسالونيكى باليونان، وفقد زوجته وأولاده في معسكر أوشفيتز وجاء إلى إسرائيل بعد الحرب وأنشأ أسرة جديدة، ولكن الماضي ظل يخاصمه مع زوجته الجديدة وأولادهما، كما أن هالينا بيرنادم والدة جيلعاد امرأة مثقفة تكتب الشعر وتحاضر في الجامعات ولكن موضوعها الأثير هو (الهولوكوست).

تصور الكاميرا في بروفيل قريب انهيار بوليكر وهو يصف رحلة القطار إلى معسكر الإبادة، كما تقترب من هالينا بيرنادم وهي تحدث طلبة الجامعة الذين يصغون إليها بانجذاب شديد، بل إنهم ليشرهون بالصدمة، بل بالرعب.

يطلق الناقد الإسرائيلي بقوله: إن هذا الفيلم أكثر من أى فيلم آخر وصنع في إسرائيل من قبل «لا يسجل حقائق الهولوكوست فحسب، ولكنه يثير جراحا عميقة لا تنمل، ويفرضها على الأجيال التالية».

نزوة تراجيدية لا يمكن تجنبها، وكان الأفضل أن تترك مساحة التعنى للجسمود. ورغم نوايا المخرج الجديرة بالثناء فإن الناقد الإسرائيلي يرى أن سذاجة الفيلم كانت أمرا لا يمكن إبتلاعه، والفلسطينيون يتصرفون بأخلاق الفرسان. يقول الناقد: كان من السهل أن نوافق على فكرة الفيلم التي تتلخص في أننا كلنا إخوة وبدلا من التقاتل يجب أن نشاهد كرة القدم على شاشة التليفزيون. ويرى الناقد أن هذا لا يحل هذا الصراع الدموى المعقد، ويتنقد السيناريو الهش، ويثنى على التمثيل الرفيع المستوى.

وقد وجد هذا الفيلم ذو التوجه السياسى الظاهر قبولا لدى كثير من المهرجانات السينمائية الدولية ولكن يقول الناقد الإسرائيلي - إن الأمر للأسف ليس بهذه السهولة.

وكان سعد الدين وهبة رئيس مهرجان القاهرة السينمائي الدولي قد أعلن عن محاولات لمشاركة هذا الفيلم بمهرجان القاهرة، ولكنه أصر على الرفض في موقف صريح ضد التلبيع.

إذا انتقلنا إلى مجال آخر من مجالات السينما الإسرائيلية وهو الأفلام التي تتناول ما تعرض له اليهود من إبادة «الهولو كوست» - Holo Caust - يبرز فيلم «يسبب تلك الحرب» باعتباره أحد أهم أفلام تلك النوعية. وقد اعتبر الفيلم أهم أفلام عام ١٩٨٨، سيناريو وبحث وإخراج أورنا بن دور - نيف Orna Ben Dor-Niv - وهو فيلم تسجيلي طويل عن آثار (الهولوكوست) على الجيل الثاني - أي هؤلاء الذين ولدوا بعد الحرب العالمية الثانية - ويركز على شخصيتين لفنانين شعبيين، أحدهما يهودا بوليكر - مطرب ويؤلف موسيقى ألمانية، والثاني ياكورف جيلعاد - منتج وكاتب ألماني - وهما نفسهما اللذان وضعما موسيقى الفيلم - وقد عملا معا

بارى شاميش
ت: محسن ويقى



فى عام ١٩٧٨ حصل «بن حاييم» Ben Hayem
المخرج الإسرائيلى حاصد الجوائز، على دعم نقدى من
المجلس الإسرائيلى العام للثقافة والفن لإخراج أول
أفلامه الروائية الطويلة. كُتب سيناريو فيلم حاييم (الموز
الأسود The Black Banana) بالتعاون مع الكسندر
كلين (كاتب سيناريو فيلم الجاسوسية «الخائن المزور»
عام ١٩٦٢) كما كتب الحان أغنية مقدمة الفيلم، Shalam
Baby . التى ترديدت بأربع لغات . «جون داريون»
مؤلف الفيلم الموسيقى «رجل لا ماناشا»، وعلى الرغم من
وجود عدد من المحترفين الموهوبين الذين شاركوا فى
إنتاج (الموز الأسود)، فإن مصادرة الفيلم تمت لأسباب
خاصة بمحتواه.

لم يظهر حاخامات اليهود بملابس كاملة حالكة
السواد، وإنما ظهروا فى مناظر فاضحة مع نساء
عاريات. لم تكن مناظر الجنس كاملة، وتمت الموافقة على
(الموز الأسود) من قبل مجلس رقابة الفيلم الإسرائيلى
بدون حذف ومع ذلك فعند عرض الفيلم وانتشار أخبار
محتواه الهجائى، صانده وزير الداخلية . حينئذ يوسف
برج الذى كان أيضاً رئيساً للحزب القومى الدينى
آنذاك، وقام بتقديم حاييم للمحاكمة.

كانت المحاكمة نوعاً ما من الفضل الذريع. فقد
عرضت مقتطفات من (الموز الأسود) ظهر فيها
الحاخامات المشهورون وهم يعانقون الصدور العارية،
وفى السياق نفسه عرض حاييم مشاهد من أفلام غير
إسرائيلية مصرح بعرضها من الرقابة، فإظهار كيف يمكن
أن يعرض عرى الفيلم السويدى فى إسرائيل، وذلك

الجنس، والدين فى السينما الإسرائيلية (محاكمة المخرج بن حاييم)

الفصح) الذي مثله زلمان كينج، صور في إسرائيل غير أن الاستقبال الدولي له كان محدوداً، ومنعماً في إسرائيل. وتم حظره لإهانتته للمسيحيين. كما تم الحظر التام لفيلم «مونتى بايثون».



بسبب أن الصدور - العارية - ليست في الأصل يهودية. ولا يمكن إظهار رجال الدين اليهود وهم يدعون النهود اليهودية العارية.

كان حكم الحكمة نوعاً من الحل الوسط، فكان على

حياة بريان، للسبب نفسه، برغم أن تصويره لرجال الدين اليهود كان معادلاً تماماً لسبب حظره.

ليس لدى إسرائيل تجربة في منع الأفلام؛ فهم يمنعونها فقط للخوف من إهانة ٥٠٪ من السكان الذين يعتبرون أنفسهم متدينين. يعتبر اليهود المتدينون منظمين ودائماً ما يبدون الحزب السياسي الحاسم في تشكيل الحكومة الإسرائيلية وعلى سبيل المثال، ففي عام ١٩٨٢ اضطر مناحم بيجين إلى تشكيل حكومة بثلاثة أحزاب دينية منفصلة.

وقد أظهر فيلم.. (الوز الأسود) بطريقة ساخرة، المشاعر نفسها (التي أثارها قضية أبو حمصيرة عند إعلانها على الملأ، فكثير من الإسرائيليين يرتابون في أخلاقيات رجال الدين، فهم يبدون شديدي العناد بشأن التمسك بالمباح في الشريعة اليهودية، ويوم راحة السبت، بينما يظلون صامتين إزاء شئون الأعمال لمؤسساتهم الخاصة.

وبينما يدعو للزواج الأحادي الصارم، غير أن كل إسرائيلي يعرف حكايات عن أين وكيف يفرغون توراة زواجهم.

حاييم أن يحذف بعض المشاهد، وكان عليه الخضوع في بعض النقاط، غير أنه كان مصمماً على رايه في معظم النقاط الأخرى، ولا يخطف. في النهاية - الفيلم الذي عرض بالقانون عن النسخة الأصلية «نسخة مخزية» Scandolous Version ويمكن لحاييم أن يتفهم، مع ذلك، بعض الحساسية التي انتابت السلطات:

«دائماً ما يهجو «بونويل» مثلاً الكنيسة، وبالفعل يتم حظره في الفاتيكان، لكن ليس في إيطاليا. واعتقد إنه قد أن الأوان للسخرية من الأخلاقية المتزمنة لرجال الدين اليهود. وأنا باعتباري يهودياً صالحاً، لدى كل الحق في أن أصنع الفيلم، لكن الإسرائيليين ليسوا متاكدين بعد من هويتهم. فإسرائيل بلد حديث العهد، ولم تكون بعد صورة ذاتية عن نفسها، ولذلك يتحول الناس إلى الجماعات اليهودية الضيقة وإلى التاريخ القديم كي يجدوا هويتهم. وليس لديهم استعداد، بعد أن يجدوا هذه الهوية معروضة بنقائص ما».

ومع ذلك، ويكل وضوح فإن إسرائيل ليست مستعدة للسخرية من أي ديانة أخرى أيضاً. ففيلم (مؤامرة عيد

وكسنت هذه هي النقطة الجوهرية لفيلم (الوزر الأسود)، إن الجماعات المترزمة «الأرثوذكسية» تعد جزءاً من العائلات الإسرائيلية، لها نقاط ضعفها، ولها نفاذها الخاص مثلها مثل اليهود الآخرين، فلماذا إذن لم يصرحوا به؟

يقول حاييم ويدو جمال الإنجيل في إنه منفتح إزاء الضعف الإنساني، فالاعتصاف، واللواط، والبغاء كلها أمور واضحة لكل امرئ يريد أن يتعرف عليها، غير أن رجال الدين يحاولون إخفاء هذا المعنى، فهم بالفعل أكثر تزمناً من الأنبياء وأصحاب الرؤى الذين دونوا الإنجيل.

للمراقبة في إسرائيل نموذج عمل خاص فبينما معظم أفلام الدعاية الرديئة المادية للسامية، حتى تلك التي انتجها النازي، يمكن عرضها لأغراض تعليمية بحثية، فإنه حتى الأفلام التي تنتقد الدين باعتدال، تخضع لفحص دقيق، أما الأفلام الجنسية فلا تخضع لقاعدة، إذ يمكن أحياناً السماح بعرض العرى التام من خلال سياق جاد، غير أن تلك المناظر نفسها قد تحذف إذا ظهرت على نحو مبتذل. ومن الممكن أن تعرض مساحح الدرجة الثالثة في تل أبيب مشاهد عارية، فيقوم مجلس الرقابة بحذف معظم المناظر المكشوفة، ولذلك يلجأ بعض أصحاب المسارح لإرضاء الزبائن بتركيب مناظر فاضحة.

ولهذا، فبرغم، وجود سوق للأفلام الجنسية في إسرائيل إلا أنها غير مرضى عنها، ويمكن لهؤلاء الحريصين على - مشاهدة - الأفلام غير المحذوف منها، الانضمام إلى أندية خاصة، وهؤلاء الذين لا يعانون من هذه المناظر المحذوفة السيئة السمعة - هم - في تل أبيب، بينما لا تعرض الأفلام الجنسية في القدس على الإطلاق.

تصبح المستويات شديدة الإرباك عندما نحاول فهم الرقابة الإسرائيلية على الأفلام السياسية، فهي عملياً غير موجودة، فأى فيلم ينتقد السياسة الإسرائيلية أو يصور اليهود في أسوأ وضع ممكن، يمكن أن يعرض، فالمعروف بمعاداته للصهيونية يحتفل أن لا يحظر. فمثلاً «فيليسا رد جريف» مكروهة شخصياً من كثير من الإسرائيليين، غير أنهم يعتبرونها تستحق المناقشة والتحليل باعتبارها ممثلة.

وتظهر هذه المستويات المربكة نفسها - كما يؤكد حاييم - في الإنتاج شديد الهزال المسموح به للمخرجين الإسرائيليين.

وتتضح هذه النقطة على نحو جلي إذا عرفنا أن أفضل فيلمين في كل إنتاج السينيما الإسرائيلية: (Lemon Popsicle) و (Hot Bubblegum) هما تقليد صارخ للأصل الأمريكي، وتكون النتيجة أسوأ بالطبع إذا اختار المخرجون الإسرائيليون الابتكار بدلاً من التقليد.

وتعلق «ليسا هان ليفير» - مؤسسة الأرشيف الإسرائيلي - على ذلك بقولها «لم تنتج إسرائيل فيلماً واحداً يمكن أن يعد تحفة master piece». ويؤكد حاييم أن هذا ليس عيب الإسرائيليين، ولكنه مجرد نتيجة للتدخل السياسي - وبالذات - الديني في صناعة الفيلم، فعندما سافر «موشى مزراحي» إلى فرنسا لإخراج أفلام، نضج فنه، وهان فيلمه ممثلاً عن فرنسا (مدام روزا) على جائزة الأوسكار كأحسن فيلم أجنبي. كما حصل الممثل الإسرائيلي المضمهر توبول Chaim Topol على جائزة أوسكار لأحسن ممثل عن أدائه في الفيلم الأمريكي (عازف الكمان على السطح).

وفوز هذين الإسرائيليين في مناقسة عالمية شرسة للمناقسة في صناعة الفيلم الأجنبي، لا يرجع إلى عجز تفتح الموهبة في الداخل بسبب الضعف الشديد لصناعة الفيلم، وإنما يرجع السبب إلى عجز عملية الإدارة.

كان دور حايميم، إلى حد ما، هو إلهام مخرجين جدد. وقد عرض أفلام الطليعة في كل أنحاء إسرائيل بما في ذلك ثكنات الجنود في أثناء خدمته الاحتياطية لمدة عام واحد. ففي أثناء حرب أكتوبر ٧٣ عرض أفلامه خلال المعارك في مرتفعات الجولان.

وحاييميم صاحب مكانة قومية متميزة باعتباره جامعاً للأفلام الكلاسيكية القصيرة، كما أنه محاضر في السينما بجامعة تل أبيب، ويدير العروض الدورية في أرشيف الفيلم الإسرائيلي، يقول: «في مدينة نيويورك عدد من اليهود أقل مما في إسرائيل. ومع ذلك ففي كل عام يصنع هؤلاء اليهود نصف الأفلام العظيمة في العالم أما

يهود إسرائيل فإنهم لا يستطيعون صنع فيلم جيد واحد يحفظ ماء الوجه، غير أن هذا الأمر يمكن معالجته». ويعد فيلم (المون الأسود) جزءاً من هذا العلاج.

وبالإضافة إلى الاحتشام المتكلف لرقابة السينما الإسرائيلية، يعد ضعف النقد السينمائي الإسرائيلي إشارة أخرى على وجود المرض.

وعندما تعاملت «جيزورزيم بوست» مع فيلم (المون الأسود) بسلبية صارخة من خلال رؤية دينية، اتصل حايميم بمحرر الجريدة واشتكى له من أن المقالة النقدية لم تكن عادلة. وطالب بنقد غير ديني للفيلم وذلك لتحقيق الهدف المنشود. فكانت المقالة الثانية محايدة ومرضية. وفيما بعد فصلت الجريدة ناقداً السينمائي الراهباني وأحلت حايميم مكانه. ويعد ذلك مجرد نصر صغير واحد في حملة حايميم في جعل المخرجين الإسرائيليين صالحين، كنظرانهم في الديانة القاطنين أمريكا.

هاش

حول «ين حايميم»، مخرج سينمائي إسرائيلي وأستاذ في جامعة تل أبيب ومدد البرامج الدورية في أرشيف الفيلم الإسرائيلي، بالعري، مخرج إسرائيلي جداً إلا أن هذا لم يمنح من مصافرة فيلمه وتقديمه للمحاكمة.

ذلك لأن الفيلم قد «دس». ربما دون أن يدري المخرج نفسه. العنصرية الدينية التي تقوم عليها إسرائيل باعتبارها وطناً قومياً، كما يدعون لكل اليهود في العالم.

فالموضوع إذن ليس موضوع الجنس ولا السياسة، ولكنه نقائص رجال الدين التي يسخر الفيلم منها، ففتنهم بعض الأحزاب الدينية بالسفورة من الدين نفسه. وذلك لتجسيد الرأي العام إلى جانب الأيديولوجية العنصرية الصهيونية في مواجهة فيلم لمخرج إسرائيلي جداً! ومع أن الفيلم عرض لأول مرة منذ ثلاثة عشر عاماً، فالواقع الذي يعكسه الفيلم مازال كما هو.

الترجم.

آرى أجمون ن: أحمد عثمان



فى بادئ الأمر، يجب أن نوضح أن غالبية الأفلام التى تعرضت للمشكلة السفاردية كانت دون المستوى، أو بالأحرى ضعيفة. وذلك هو ما أطلقوا عليه اسم أفلام «البوريكا» BOUREKAS (اسم جنوى)، التى تهتم بالجمهور أكثر من اهتمامها بالجماليات الفنية

حالاتان : موشيه مزراحى ونسيم دايان

بين العديد من السينمائيين الشباب، يتبوأ إنتاج موشيه مزراحى ونسيم دايان مكانة مرموقة، بسبب ألهم الحقيقى الصادق الذى يعبران عنه سينمائياً. لم يأخذ المخرجون الإسرائيليون الآخرون المسألة السفاردية ولا الصراعات العرقية بجديّة، خاصة داخل أوساط «الطليعة» الإسرائيلية، وهى - كما أرى - أكثر أهمية من التزييف المبالغ فى أفلام البوريكا التى تدبّعها.

موشيه مزراحى (معروف فى فرنسا منذ إعدادة فيلم: «الحياة أمام النفس» للمخرج / إميل أجار.) أخرج ثلاثة أفلام فى إسرائيل: «روزا أحيك» و«مسكن شارع شيلوش» و«بنات» بنات. يعرف مزراحى جيداً كيفية إدارة شخصيات أبطاله داخل بيئة تقليدية سفاردية عاشها - تماماً، وهو لا يمتد فى تأثير البعد الشرقى عليها.

يمكن إبداع نسيم دايان، فى فيلميه: «ضوء العدم» (١٩٧٤) و«نهاية ميلتون ليفى» (١٩٨٠)، حيث تحلّيه الدقيق للمجتمع الإسرائيلى وضعفه. وهو يركّز على السياسة، ويعدّ فيلمه من الأبحاث السينمائية أكثر من كونها فيلمين تجاريين. الفيلم الأول، يحلّ العلاقات الاجتماعية لمائلة تقطن حياً شعبياً ذا خطورة على الشباب فى تل أبيب، بينما الفيلم الثانى يعرض الأخطار والتأثيرات الهادمة للمعزّز الاقتصادى والثقافى الذى يعيشه الوسط السفاردي فى إسرائيل... شخصيات نسيم دايان هامشية، من الشريحة البورجوازية الصغيرة.

آلات التصوير وأفلام البوريكا»

صورة اليهود الشرقيين فى السينما الإسرائيلية

Arye Agmon, Caméras Et bourekas, in "Cinema Et Judeiten, Cinema Action, No 37, 1986.

المشرقي، وذاك هو نتاج أوفاديا الفيلمي، بالأخص عبر ترجمة الأفلام التركية والإيرانية ونقلها إلى «الديكورة» الإسرائيلي. وهذا يشكك بالتأكيد في نوق جزء كبير من الجمهور الإسرائيلي، على نحو ما تجسده الذائفة الثقافية واللغوية الشرقية.

ظاهرة صلاح شهابتي :

عرفت السينما الإسرائيلية ظاهرة صلاح شهابتي (١٩٦٤) قبل ظاهرة أوفاديا وأفلام دايان ومزواحي، من خلال الأفلام التجارية التي تعرضت للصراعات العدائية بين الإشتكاز وبين السفاريين (يستطيع المؤرخ الرجوع إلى: «الأرض» ١٩٤٧، «أورشليم مدينة وقية» ١٩٥٥، اللذين أشارا إلى الصراعات الثقافية للمتعددة القادمة مع المهاجرين الجدد في «الدولة الشابة»). أنجز شهابتي مليوناً ومائتي ألف مدخل: مما يعد انفجاراً حقيقياً في سماء السينما الإسرائيلية.. أيضاً، تلك هي المرة الأولى التي يعرض فيها فيلم إسرائيلي خارجياً ويحصل على الجائزة الأولى في المهرجان الدولي لسان فرانسيسكو، ويحصل مسابقة الأوسكار.

أصبح الفنان حاييم دوبول نجماً عالمياً، وفي الوقت نفسه حجب صلاح شهابتي بنجاحه الكاسح دسنة من الأفلام المنتجة وقتذاك.

كان الفيلم من إخراج إفرائيم كيشون، يتناول عائلة من المهاجرين الجدد، وحصل حديثاً إلى معسكر «ترانزيت»، في انتظار الحصول على مسكن جيد وجديد.

شارك صلاح شهابتي، رب العائلة، بحسه الشعبي في حل مشاكل الانتماء الاجتماعي.

من الواضح أن إفرائيم كيشون، صنع من بطله رمزاً هجائياً للصراع الناتج عن العداة بين الثقافتين المختلفتين.

يظهر دايان أن هذا الوسط قد أباط اللثام عن الفساد والانحطاط المستشريين في بنية المجتمع الإسرائيلي، وهو يبرز العلاقة بين المهمشين السفاريين وبين السلطة الإشتكازية ممثلة في المرارة والحقد والشك.

أفلام المشاركة :

يشكل ميدان التنديد بأفلام البوريكا «المشرقية» حلقة تراجيكميدية لتاريخ السينما الإسرائيلية، أحد ممثليها ج. أوفاديا: تشير ميلودرامياته «المشرية بالسكرة» Sir apene وأفلامه الكوميدي «عيدة القيمة» الكثير من الاعتراضات، حيث يهتم فقط بجمع حصيلة الشباك من الأرباح، وهو من أصل إيراني، ولد في بغداد، عمل لفترة ممثلاً قبل أن يتجه للإخراج المسرحي والسينمائي. تسنى له الطواف بآباء العراق وإيران. يرى أن الفيلم عبارة عن «حوتة» خيالية تنفذ إلى دواخل المشاهد الأخلاقية، ولذا استعان بأجواء «الف ليلة وليلة» السحرية في أفلامه: «أريانا» (١٩٧١)، «فيسسك» .. أذهب إلى الصرب؟ (١٩٧١)، «نورث» (١٩٧٢)، وأشهر أفلامه: «ساريت» (١٩٧٤)، غير أفلام أخرى.

وهو لا يود مقارنته بالمخرجين العالميين الكبار، لكن أفلامه شاهدها أكثر من ثلاثة ملايين مشاهد.

انثفل العديد من المثقفين والنقاد بمستقبل السينما الإسرائيلية، وقد انزعجوا من دور إدارة المركز الإسرائيلي للفيلم، من خلال لعبة المرويدات المالية وتمويل أفلام مصورة بميزانيات ضئيلة، وبثلا قصارى جهدهم لقطع الأموال عن أوفاديا...

كانوا يرون أن المرجعية يجب أن تكون السينما الغربية والأسماء الرنانة، غير أنه من الممكن التفكير في حماية «تغريب» السينما الإسرائيلية وملاحظتها بواسطة الترخل

العقلية الشرقية :

يمثل صلاح العقلية الشرقية بما تمثله من حسن الضيافة و الصراحة و القلب الطيب النقي، وأيضاً ما يدعيه الإشكنازي عن السفاردي: من أنه خائب و سكير، يمضي أيامه في لعب الدومينو، ينقث النقود التي يجلبها أطفاله في شراء الخمر ومن أنه يجسد وحشية القلب الطيب؛ لكنه، أيضاً، طيب وذكي، تمكنه أخطاؤه من إبراز التفاف الثقافى الإشكنازى لدى الموظفين الحكوميين الذين ينجزون مهام وظيقتهم: ولدى الآخرين الأيديولوجيين.

من الغريب أن الجمهور لم ينظر إلى شاباتى بعين الاعتبار على أساس أنه يمثل ظاهرة سلبية، وبالرغم من أن الفنان توبول والمخرج كيشون من الإشكناز، إلا أنهما أوجدا أبطالهما داخل «الرابطة الشرقية».

فى الغالب، نلاحظ أن درجة التمرد عند صلاح شاباتى منخفضة، فالفيلم لا يتناول المشاكل الواقعية والثقافية والاقتصادية، للسفارديين: لقد تلاشى البطل نهائياً. لم يكن لصلاح شاباتى أى تقاليد ثقافية ذاتية، وهو إذ يفرض أن يزوج ابنته لأحد أفراد الكيبوتز، لا يفعل ذلك بسبب نمط الحياة الجديد، بل بسبب حسابات تجارية - ربحية بسيطة، لأن صلاح، من جهته، من الممكن أن «يبيع» روحه و هوته وعائلته فى سبيل المال؛ إنه يبادل نسق قيمه بنسق آخر.

حينذاك، تبلورت شواغل اليهود السفارديين، وبالأخص يهود شمال أفريقيا، بالنظر إلى مجموع الظروف العامة، لاسيما المشاكل الناجمة عن موجات الهجرة فى الخمسينيات والستينيات على الشاشة السينمائية، كان صلاح شاباتى أول من صُوِّرَ «الناكث» PROLIFE RATION، فى الغربة تجلت صورة السينما الإسرائيلية واضحة. انتزقت من فيلم حول الرواد إلى فيلم يعرض

الصراعات العرقية، مما أنجز ما يسمى انحصار (الشاباتية) نسبة إلى شاباتى.

ولسبب وجيه ظل هذا النوع - على الرغم من ضخامة النجاحات الجماهيرية المحلية - قائماً على أوضاع خاطئة: فحتى لو كانت مقاصد الكتاب إيجابية، فإن الإنتاج فى صورته النهائية يتبلور بواسطة وجود البطل السلبى والغف فى أن.

مناحم جولان :

فى السبعينيات، لمست ثلاثة أفلام الموضوع نفسه وحقت فى هذا الصدد نجاحاً جماهيرياً مذهلاً والثلاثة من إخراج «مناحم جولان»: «لوبر» (١٩٧٠) الذى جذب تسعمائة ألف مشاهد و «كاتز وكاراسو» (١٩٧١) و «كازابلان» الذى باع أكثر من مليون تذكرة. يمكن إضافة فيلم: «سالمونيكو» (١٩٧٢) لـ «الفريد شتاينهارت»، وشاهده حوالى سبعمائة ألف مشاهد.

يعتبر «لوبر» Luper إلى حد ما المعادل الإشكنازى لصلاح شاباتى السفاردي، بعد أن منحه شيئاً من المعنى الطيب، فى الوقت نفسه الذى أثبت فيه السذاجة الكبرى، وقد جعله الناطق الشعبى للى، ولهما يعاني صلاح شاباتى من كثرة أطفاله، نجد لـ «لوبر» فتاة واحدة، مرة أخرى، إنه تزيين: لا يشرب ويعمل كى يكسب لقمة عيشه، على عكس زميله السفاردي... الفيلم مكون من مشاهد طريفة تتوالى ضمن السياق الروائى. وبالإضافة إلى قصة الحب التى ربطت بين الفتاة الفقيرة، ابنة تاجر السلع المستعملة، وبين الوارث الثرى، فإننا نشاهد فى نضال سكان الحي الشعبى الذين يريدون الحصول على حقوقه من البلدية، وفى صراع لويو ضد ما عير عنه مسبقاً ويتمثل فى طبقة طائفة الأحياء الراقية فى تل أبيب. ينهى المخرج الفيلم بتسمية كل الصراعات، ابنة لويو تتزوج الأمير

وهو ليس، حقاً، سوى سرد مشحون باللا - معنى NON Sens. يلعب جولان على أوتار تقاليد صغاليك شمال أفريقيا الذين يظفون قلباً من ذهب، مظاهر الفقر والعنف. ولكنه لم يستطع سوى استخدام الذرائع لهذا الصراع الإشكنازي - السفاردي كي ينتج فيلماً ذا ميزانية ضخمة يداعب عبره إحساسات الناس.

«سالمونيكو» و النمطية ...

مع فيلم: «سالمونيكو» SALO MONICO له الفريد شتاينهايرت، تخلى المغاربة عن الساحة لصالح أبناء سالمونيكو - الذي يعمل مع بعض أبنائه حملاً نشطاً في ميناء تل أبيب، ومثل لويز، وأجه الهمود الحالي في عمله أمام التغيرات المجتمعية الحديثة. غير أنه يبذل تصاري جهده في حماية عائلته (كثيرة العدد، كما هو الحال عند السفارديين) بقيمها وتقاليدها. ولكي يؤمن حياة أفضل لأطفاله، يترك مسكنه القديم في الحي الشعبي الذي يحبه ويقتن في حي حديث، بورجوازي، نظيف. يشكل هم الأخبار لعائلته عذابات عديدة، وذلك هو منبع المشاكل.

فرض جيرانه البورجوازيين، الذين اختارهم - دروساً قاسية ولذعة عليه، مما جعله يحن إلى حيه القديم.

اغتتم شتاينهايرت بعض النماذج من جميع الأنلام الفلكورية والعرقية السابقة، وصنع من سالمونيكو بطلاً خفيف الظل. وظل السيناريو حتى آخره يغذي للخيبة الشعبية، السفاردية والإشكنازية - هذا، البطال مواطن مترقص، نزيه وعامل نشط إنسان يضحى من أجل بلده، أما الآخر كسول، لا أخلاقي، انتهازي وغبي. (ذاك سطر يطلق صواعق النقد).

من اللائق أن نقول عن فيلم: «سالمونيكو» وأفلام أخرى تندرج في إطاره، إن الصراعات لا تترك النقطة

الجذاب، البلدية تعرض البطال مانياً عن هدم كوخه. إن كل شيء ينتهي بصورة طيبة مامتة تحصلون على أموال ومادمت من الإشكناز!

بالأموال والزواج، يمكن إذن - حسب رؤية جولان - حل الصراع الإشكنازي - السفاردي، وهذا ما يوضحه في فيلمه الثاني: «كانزو و كاراسو»، بطلا الفيلم متغنيا تامين، الأول من أصل أوروبي - غربي والثاني شرقي. وهما متنافسان في عملهما. كان لكاراسو وإدان وكان لكانزو إبتنان... تحكي القصة أن الشباب سوف يحطمون الحواجز التي يفصلها والداهم، ويلغون الاختلافات الراجعة لأصولهم: لا يملك الجيل الجديد سوى أن يحقق مفاهيم الأجداد!

برز جولان، في فيلمه الثالث: «كانابلان»، باستعمال تلك النمطية. زين كل المرجعيات الشعبية كي يقدم للجمهور الإسرائيلي أول فيلم باهظ التكاليف صُور وأنتج داخلها. حاز الفيلم على نجاح تجاري كبير، والفيلم مرتكز على مسرحية بالاسم نفسه لـ موسينزون Y. MOSSINZON، الذي حاز على شهرة عريضة في الخمسينيات والستينيات (الكوميديا المسرحية)، غير أن مارجع إليه أصبح على مدار السنوات كلاسيكياً. هذا الإرث البراق تلاشى لأن النقد الاجتماعي والكلمات الهجائية التي عاشت مع المسرحية عشرين عاماً قد هوجمت ثقافتها وقت عرض الفيلم.

البطال يوسف سيمانتوف، من أصل مغربي، يتظاهر بالمعرفة، وقد جعله جولان أحد جنود حرب الستة أيام. و«كانابلان»، تلك، مقر زمرة من الصغاليك تقطن الأحياء الفقيرة في يافا. هنا، وقع اختياره على راشلي، فتاة من والدين بولونيين، يحبها. من المعروف، أنه لا يعد مشكلة، بالنسبة للمغربي، عقد علاقة مع فتاة إشكنازية. ولذا الفتاة يعارضان هذه العلاقة. يشبه نسيم «كانابلان» الروائي حكاية «درون هود» الفلكورية ولكن في القرن العشرين،

الجوهرية. في نهاية الحادثة، التي تنتهي كما يجب بزواج ابنة العمال والشاب الإشكنازي: العالم كله يغني ويرقص في قلبه وقد تلاشت العداءات. بطلنا الصغير كرس جهده لتحررية المشكلة الحقيقية حيث يعاني عدد كبير من السفارنيين في إسرائيل.

درس الخاتمة مؤل: لا يستطيع الفرد بفروده أن يغير محيطه الاجتماعي - ولد سالومونيكو في «النقيصة» السفاردية، ولا يستطيع أن يتشابه وإشكنازيًا على كافة المستويات. حاول كثيراً الانزلاق إلى نسج الأحياء الشعبية في يافا كي يتسلل إلى الأحياء المعلقة للسكن في تل أبيب، لقد حاول الاحتكاك بالإنترنت وأصحاب المهن الحرة، غير أنهم رفضوه. آخر الأمر، إنه موجود في مسكنه القديم يافا يتابع نمط حياته البسيط.

عاملات في صالون حلقة ومؤسسات:

بالإضافة إلى الأفلام التي تعلن بوضوح ما ترمي إليه عبر العنوان أو عبر الموضوع، نجد أيضاً إشارات إلى الصراعات العرقية في بعض الأفلام الأخرى تحت الواجهة الترميزية - التسجيالية أو الإيحائية. في فيلم: «حبي في اورشليم» ١٩٦٩، يعرض المؤلف قصة حب بين اثنين، هو دانو، الشغل بدراسته الجامعية، يعيش بصعوبة، بلا معنى لحياة. وهي مارجو، فتاة بسيطة، تعمل في صالون حلقة (وظيفة يشغلها معظم مهاجري شمال أفريقيا). الخشخاش الإشكنازي وعاملة صالون الحلقة السفاردية سجينتا العالم المتناقض، يحاولان التحرر من محيطهما. إذا كانت مارجو القاطنة في اورشليم تترك هدفها، فإن الأمر مختلف تماماً في حالة مارجو القاطنة في ديمونة، مارجو

بطلة فيلم: «ملكة الشارع» (١٩٧١). تراها تبحث عن الفرار من مصيرها - الفقر والعدالة (إرجاع نمطي إلى أصلها الشمال - أفريقي) - غير أنها أم لطفل معاق، أودعته في إحدى المؤسسات العلاجية، ترغب في إنجاب طفل آخر «طبيعي» من أريك، المولد في إحدى الكيبوتزات، وهذا يعد في المخيلة الشعبية إنساناً سليماً، حكيماً، غير معقد، وكذلك تكون العودة إلى الطبيعة ونقاوة الحياة.

عبر نطقته، استطاع أن يظهر مارجو من نفسها، لكنه من الصعب في هذا النوع من الأفلام تغيير مجرى القدرية ومسح علامة الدنس، إذ تفتصّب مارجو فيما بعد من بعض الزبائن السابطين، وتغفد طفلها وترجع إلى الطوار.

على الإجمال، يشار إلى الجنود العرقية للأشخاص في عديد من الأفلام الإسرائيلية بوضوح من خلال البيئة ونمط الحياة واللغة التي تشكل في مجملها عناصر إيجابية ومباركة، سلبية وهدامة.

إن النجاحات التجارية لهذا الإنتاج الذي يدور حول الصراعات العرقية والذي لا يتورع عن عرض أفلام جادة، أثبتت حساسية الجمهور تجاه تلك الصراعات. من الممكن أن نرؤي لكون غالبية هذه الأفلام لا تتعرض للمشاكل السوسيو - ثقافية والاقتصادية، وأيضاً تكون الكتاب - سواء أكانوا من الشباب: أو لم يكونوا - الذين يرون السينما وسيطاً تعبيرياً ذا خطورة - يجب أن ينتشلوا بهذه المشاكل. لكن على الرغم من الأخطاء العديدة، تتجزّ هذه الأفلام وظيفية هامة، نونها تظل شاعرة، وقد كان لها الفضل في جذب الجمهور والسلطة للاهتمام بالمشكلة السفاردية والظلم الاجتماعي السائد في محيط المجتمع الإسرائيلي.

(٥) نريد من التوضيح حول المشكلة السفاردية، من المهم مشاهدة الفيلم التسجيالي الطويل: «دعن يهود عرب في إسرائيل» ل إيجال نيدام، وكذلك مشاهدة أفلام الإسرائيلي الصهيوني، ولا غير الصهيوني ولا يعني ذلك - بخصوص هذه الأفلام ونقل المترجم «آلات التصوير وأفلام البوبكا» - التسليم بكل ما يدورن قراه فراقهم لهم، ولنا أن نكن نحن من مزيد من الاطلاع - والطرد



المكتبة العربية



ح.ط

جارودي يفتح ملف إسرائيل

منصفة متجردة عن ميراث التعصب والهوى، فكان مقدمة لبخوله في الإسلام، إلى غير ذلك من الكتب المهمة التي نقل منها إلى العربية ما لا يقل عن عشرة كتب، آخرها هو هذا الكتاب الذي نعرض له الآن (ملف إسرائيل).

كتب جارودي هذا الكتاب بعد غزو إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢، ولذلك نجده يفضح أسرار هذا الغزو في شأيا الكتاب، ويفند الأكاذيب الإسرائيلية التي أعلنتها قادة إسرائيل لتبرير العدوان، ويسوق الأدلة التي تثبت تورطهم المشين في المذابح التي راح ضحيتها الشيوخ والنساء، خاصة في (صابرا) و(شاتيلا) ويدين بصفة خاصة من أسماهم (ثالوث مجرمي الحرب) ويقصد بهم «مهاجم بيجين» و «أريل شارون» و «إسحق شامير»، ويصفهم بأنهم الثالوث الذي يتزعم الصهيونية الإسرائيلية وأن ما أفترزه هو العدوان والإرهاب.

وهذه الجراة التي يتحدث بها «جارودي» في تمرية فائدة لإسرائيل بلا مواربة ولا شبهة تقيده، جعلته يدرك من الوهلة الأولى أنه إنما يفتح على نفسه

روحيه جارودي

ملف

اسرائيل

دراسة للصهيونية السياسية

دارالشرق

سوى مكانة هامشية، وهو أيضا صاحب (واقعية بلا ضفاف) الذي حاول فيه أن يستعيد «كافكا» و «سمان جون بيرس» و «هيكاسو» إلى رحاب الواقع بمعناه الشامل، بعد أن طردهم منه الماركسيون المتزمتون إلى دنيا العبث واللا معقول. وهو أيضا صاحب (حوار الحضارات) الذي نظر فيه إلى حضارة الإسلام بعين

هذا كتاب لاغنى عنه لكل قارئ عربي يهتم بمصير أمته في هذا الصراع الطويل الذي خاضته في مواجهة إسرائيل وحلفائها من الدول القوية، ولا تزال تضره وإن اختلفت طبيعة الصراع ووسائله.

ولعل أول ما يؤكد قيمة الكتاب، هو أنه لواحد من فلاسفة العصر الكبار، ومفكره الأصلاء المستقلين، والباحثين عن الحقيقة مهما كلفهم البحث من مخاطر وأهوال، إنه الفيلسوف الفرنسي الكبير «روحيه جارودي» الذي أصبح معروفا للقاء العرب على نطاق واسع بعد إظهار إسلامه في عام ١٩٨١.

غير أن قطعا مهما من اللقاء العرب كانوا بالتاكيد يعرفون الفيلسوف قبل هذا الإشهار، حين كان الرجل واجدا من أعمدة الفكر الماركسي المعاصرين وأعلامه البرزين، والمتفقين في كل مكان بدينون له بالفضل والمعرفان، لجهوده النقدية والجمالية بصفة خاصة، فهو صاحب كتاب (ماركسية القرن العشرين) الذي أولى فيه النظر الجمالي منزلة أساسية في الفكر الماركسي بعد أن لم يكن يحتل فيه

يتمتعنا بحق العودة إلى إسرائيل، لأن القانون اليهودي الحالي يشترط في اليهودي أن يكون من أم يهودية!

أما الأساطير الروائية الخاصة بـ (أرض الميعاد) والقائمة على فكرة (الشعب المختار)، فهي لا تخرج عن كونها توظيفاً سياسياً للدين، وهو شعار قديم معروف رفعته النازية في صورة (الله معنا) ورفعه الأمريكيان في غزوهم الفاشل لفييتنام في صورة (أنتم جنود المسيح) ورفعه العنصريون البيض في محاربتهم إبادة الأقارعة السود في صورة (نحن شعب الله) وتبقى بعد ذلك الأساطير السياسية التي تتجسد في سياسة داخلية تقوم على العنصرية، وسياسة خارجية تقوم على التوسع والغزو (من النيل إلى الفرات) لإنشاء المجال الحيوي اللازم تحسباً لموجات الهجرة اليهودية التالية، كل هذا في إطار عمل سياسي يقوم على العنف والإرهاب على مستوى الدولة.

الأفارقة السود في صورة (نحن شعب الله). وتبقى بعد ذلك الأساطير السياسية التي تتجسد في سياسة داخلية تقوم على العنصرية، وسياسة خارجية تقوم على التوسع والغزو (من النيل إلى الفرات) لإنشاء المجال الحيوي اللازم تحسباً لموجات الهجرة اليهودية التالية، كل هذا في إطار عمل سياسي يقوم على العنف والإرهاب على مستوى الدولة.

ولا يبقى إلا أن نتوجه بالشكر للمترجم د. مصطفى كامل فودة، على ما بذله من جهد، وإن فاته ضبط بعض أسماء الأعلام مثل الفيلسوف المعاصرة معنا أرنست H. Arendt، التي ظننا رجلاً، والأسوأ من ذلك الفرعون (مرتباح) الذي كتبه (مرتباحاً)!

بيننا وبين اليهودية، وإذا كان الصهاينة السياسيين قد عمدوا إلى تأكيد هذه اللطافة، فذلك لأنهم أرادوا استغلال تهمة (معاداة السامية) إلى أقصى حد، ويشير «جسارودي» بخصوص هذه التهمة إلى تفرقة الكاتب اليهودي المستقيم «بنار» لأزاره بين النشأة الحديثة نسبياً في القرن الماضي لفكرة (معاداة السامية) من جهة، وبين (معاداة اليهودية) التي تعود إلى أصل مسيحي قديم.

و «جسارودي» في موقفه الحاسم من الصهيونية السياسية، يدعو إلى عودة اليهودية المتفتحة في نواتها القديم الذي نشأت بفعله تيارات إنسانية أصيلة في التصوف والفلسفة يشكها «فيلون» في العصر القديم و«هوسني بن ميغون» في العصر الوسيط و«سمينوزا» في مطلع العصر الحديث، وغيرهم كثيرين في الفكر الإنساني المعاصر.

ويستبعد «جسارودي» أساطير الصهيونية فيكشف عن زيفها ويفضح مزاعمها، فالأسطورة التاريخية التي تقوم على حق اليهود التاريخي في أرض فلسطين كما ورد في إعلان قيام دولة إسرائيل لا تزيدنا أية قرينة أثرية أو تاريخية، فليس هناك أي دليل أثري أو تاريخي يشير إلى حقيقة خروج اليهود الذين غزوا كنعان خُصَمَن خليط من الشعوب الأخرى، وفي ظل هذه الفوضى أصبح داود ثم سليمان ملكين على إسرائيل مع أن دم الشعوب الأخرى جرى في عروقهما من جهة الأم، ولكنهما لو بحثا اليوم لما اعترف أحد باتهما يهوديان، وأن يستطيعهما بالتالي - أن

بهذا الكتاب طاقة إلى جهنم، لأنه يقتحم منطقة محرمة لا يستطيع من يقاصر باقتحامها أن يامن على مصيره، ويتعرف «جسارودي» أن المرء في فرنسا، يستطيع أن ينتقد العقيدة الكاثوليكية أو الماركسية، وأن يشجب النظم السياسية في الاتحاد السوفييتي (سابقاً) أو في الولايات المتحدة الأمريكية أو جنوب أفريقيا، كما يمكنه أن يمتدح الفوضى أو الملكية وكل ذلك دون أن يتعرض لأيه مخاطر، أما إذا تناول المرء الصهيونية بالدراسة والتحليل، فإنه بموجب القانون الفرنسي يصبح معرضاً لتهمة النازية، وربما يعرضه للقتل. وقد تعرض «جسارودي» بالفعل لتهديدات من هذا النوع، كما تعرض أيضاً للمحاكمة، ولكن ذلك كله لم يزعزع قناعاته الفكرية. ولم يجعله ينتكر لضميره الإنساني.

يقوم هذا الكتاب على قناعة ثامة بأن حركة الاستيطان الصهيوني التي اغتصبت أرض فلسطين من أهلها وأقامت عليها دولة إسرائيل بقوة السلاح هي في جوهرها حركة صليبية جديدة، فكما أن الحروب الصليبية كانت في جوهرها (صهيونية مسيحية)، فإن الصهيونية السياسية هي الآن (حرب صليبية يهودية)، ونلاحظ أن «جسارودي» حريص كل الحرص على أن يفصل بين الصهيونية السياسية والصهيونية الروحية، فالفرق الكبير بين الصهيونيتين جعله يصل إلى تأكيد ما قامت عليه الصهيونية الروحية من مبادئ، ورفضه للعنف والإرهاب، داعية إلى الحوار والتعاون والإخاء بين العرب واليهود، أما الصهيونية السياسية فهي ترتبط عنده بالاستعمار الغربي، وإذا لا يجب المطابقة



«الرواية الفلسطينية والمسألة النقدية»

يقدمها. والمبدع لا ينتج أعماله إلا في حالات خاصة، حين يكون بين الوعي واللاوعي. وبذلك الفرد مصطفى عبد الغني جزءاً من منهجه البحثي من الناحية النظرية لإظهار الفرق بين عقدة الذنب، والنقد الذاتي، في الوقت الذي أكد فيه على عدم احتدام عقدة الذنب لدى الكاتب الروائي الفلسطيني بينما يؤكد وجودها داخل وجدان المثقف اليهودي بشكل عام، مما جعلها تظهر في كتابات كثير من الأدباء اليهود الإسرائيليين. كما يرى أن الموجود في الأعمال الفلسطينية على وجه الإطلاق لم يصل إلى مستوى مركب عقدة الذنب، وإنما هو نوع من نقد الذات بشكل صارخ ينبثق من الإخفاقات القومية، والإجباطات المتتالية، وربما يكون ذلك النقد

على لسان أحد أبطاله، بين ثنايا تلك الأعمال، مما يغميها من ناحية، بل وقد يضيء جوانب أخرى من جوانب القضية أمام عين القارئ للنقد المتقدم.

«عقدة الذنب»

لدى الروائي الفلسطيني»

يقدم «مصطفى عبد الغني» في مستهل كتابه مفهومه الخاص لعقدة الذنب، التي برزت في أعمال بعض الكتاب الروائيين الفلسطينيين. بوصفهم يمثلون الضمير العام للشعب الفلسطيني. والعقدة في رايه حالة ضميرية تلج على الشخص في وعيه كما تلج عليه أثناء غياب الوعي، فهي دفينة في ثنايا العقل الباطن، ومن ثم لابد أن تظهر لدى المبدع، في الأعمال التي

لعل كتاب «نقد الذات في الرواية الفلسطينية» الذي صدر أخيراً للناقد مصطفى عبد الغني، يكون قد لمس بعداً مهماً ما في الأعمال الروائية الفلسطينية وهو البعد الذي يشكل نوعاً من الديالكتيك بين الوعي الفكري والواقع في صراعهما الدائم، داخل وجدان الكاتب والروائي الفلسطيني، لمسجل عديدًا من اللغات المهمة التي جمعها في أثناء متابعتها للرواية الفلسطينية بين مختلف أجيالها، مثل فكرة الإحساس بالذنب، أو عقدة الذنب، التي سرعان ما تتحول إلى نوع من الاعتراف به، أو قد يشكل في معظم الأحيان مركب نقص دفين لدى البعض، أو قد يشكل اعترافاً صريحاً ومباشراً، سرعان ما يلقيه الروائي

الذاتي، محاولة لخلق نوع من التوازن بين الداخل والخارج من أجل علاج اسباب ومسببات تلك الإحباطات، ويوضح ذلك من تأكيد مصطفي عبد الغني الثاني والناجح عن مراجعته لحشرات الاعمال الروائية الفلسطينية حيث يقول:

إنه بمرور الوقت جاوز الاديبي الفلسطيني تعذيب الذات إلى نقدها، وكان النقد أول المراحل للتحرر من أخطائها والتطهير منها ومن هنا نشأ نقد الذات لدى الروائي الفلسطيني واتخذ مع مرور الوقت مساهمات شاسعة لم يكن من الممكن المرور عليها دون التنبيه لهذا، ولم تكن محاولات الإشارة إليهما تهتم اساساً بهذا الروائي ومحاولة فهمه في إطاره الزماني والمكاني....»

كما يبرز الكاتب جانباً آخر يمثل في رايه عاملاً من عوامل نقد الذات فهو وثيق الصلة بقضايا الكاتب بلن مصادته، من نكبات وهزائم، يرتبط بنا بالفرجة الأولى قبل أن يرتبط بالاعداء، مما ينفي - في رايه - أبعاد فكرة المؤامرة ، فلولا الضعف الفلسطيني، والفسخ العري على وجه العموم، لما تمكن الإسرائيليون من أن يثألوا منا.

ولقد ارتبطت فكرة النقد لدى الكاتب بنقد السياسات ، لا الشخصيات لأن

الشخصية لا تهم، والتغيرات لاتهم، والذي لابد من أن يؤدي إلى حالة من التطهير.^١ وذلك يرى في استخدام ذلك المنهج محاولة لاستبطان التراث ، لكنه لم يحقق ذلك بشكل علمي، وبما يمثل نوعاً من الترويج لدى الناقد للملاحظ والمتابع

والمؤكد أن نقد الذات لم ينبع من فراغ، وإنما كان مبعثه بالأساس ما اشترنا إليه سلفاً ، بوصفه عقدة الذنب، التي حاول تلسمها في أعمال عديدة، على عكس عقدة الذنب الإسرائيلية. التي تولدت نتيجة للنقد المستخدم ضد العرب، باعتبارها رد فعل لمركب نفس حاد يعكس لدى المبدعين الإسرائيليين نوعاً من الانفعال اللاشعوري للكامن في الأعماق. ولقد وقع كل من الاديبي الفلسطيني، والاديبي الإسرائيلي في المواجهة تحت تأثير تلك العقدة، ومن ثم راح يعمل ويبرر، ويبرز ذلك التبرير باعتباره السمة العامة، حتى يبرر الأحداث لتأكيد الواقع عند الاديبي الإسرائيلي، أو حتى لمجرد تنويعه لدى الاديبي الفلسطيني.

وسرعان ما يتجاوز الكاتب الفلسطيني . الإحساس بتلك العقدة، إلى محاولة نقد الذات، وهو الذي برز في أعمال روائية عديدة تعرض لها الكاتب بشكل مفصل لدى الكاتب السوري الفلسطيني عبيد السلام العجيلي، وفي رواية حنين تركنا الجسر، لعبد الرحمن منيف، السوري

الفلسطيني، ولدى حليم بركات، الذي كتب أول رواية فلسطينية بعد نكبة ١٩٤٨ بعنوان سنة أيام، والتي عكس فيها رومانسية الكاتب في عالم ينهار من حوله. وتعرض عبد الغني لتلك العقدة لدى كتاب آخرين أمثال هشام شرابي، الذي يبرز على لسانه:

«عالمنا بلاننا في وقت محنتها دون تردد أو شعور بالذنب - كان الأمر طبيعيًا ولا يدعو إلى تأمل أو إعادة نظر في محاولتي الآن لتفسير هذا السلوك لا تبريره، أجدني عاجزاً كل العجز، ربما كوننا فلسطينيين ساعد على ذر الرماد في أعيننا، فصرنا نرى الأشياء من زاوية الفكر المجرد وحده، وهكذا بدت الدنيا لنا موضوعاً لكلامنا وفكرنا، لا مجالاً لتحقيق أفعالنا وأعمالنا....»

ويمثل الكاتب في كل أجزاء كتابه (نقد الذات في الرواية الفلسطينية) على إبراز الشعور بالذنب في أعمال لكاتب لم يطرأ من الأرض المحملة أمثال «أميل حبيبي»، الذي صرح بهذا الشعور في كتابات عديدة، خاصة في سيرته الذاتية بعنوان خرافية.. سرايا بنت الفول. كما يحدد الشعور بالذنب - أيضاً في رواية «عسسان كنفاني»، رجال في الشمس، خاصة بتكراره للمبارزة التي اشتهرت لماذا ولم

تلقوا الضزآن» التي وردت على لسان أحد أبطاله، وأوصلت إلى القراء صرخة حارقة، عبرت عن تلك الشعور، متضمنة إدانة كاملة للفلسطيني ذاته، قبلما يدبته العرب الآخرون.

كما يتوقف الكاتب مع آخرين أمثال «جبراً إبراهيم جبراً» و«رشاد أبو شاور»، اللذين أوصلت أعمالهما ذلك الشعور القائل بالذنب، الذي عبر عن تلك العقدة، وسرعان مايفرج الكاتب بتحليل تلك الشعور، فيظهر أنه كان مقدمة ضرورية للإحساس بالذات، الذي كان مقدمة لمنى جديد في وجدان الإنسان الفلسطيني، الذي يعبر عن نفسه في كل يوم عبر الانتفاضة، والرفض المعلن والصريح للوجود الصهيوني.

ولعل الكاتب يصل في الجزء الثالث من الكتاب إلى لب موضوعه، حيث سرعان ما تتحول عقدة الذنب إلى نقد لذات، ويتعرض للأعمال التي وثقت بذلك عبر التسميات التي رجحها وهي على وجه الترتيب: تيار التمرد، وتيار التحرير،

وتيار التغيير وتيار الغضب. ومن ثم كان للتأخذ مصطفى عبد الغني أن يحلل ماتضمنته تلك الأعمال من قيم اتصلت بما أسماه عقدة الذنب، وتحولتها إلى صور جديدة في الثمانينيات والتسعينيات، ثم وصل إلى نوع من الاستشراف للمستقبل من ثأيا الحاضر.

وفي النهاية - ثمة ملاحظتان هامتان توقف في مواجهتهما الكاتب - الأولى خاصة بغياب وعي المثقف الفلسطيني بما كان يجري عام ١٩٤٨ - خاصة المبدع، فقيل نكبة ١٩٤٨ لم ينتبه إلى حجم الكارثة، وهو ما أثر بعد ذلك فيما أسماه عقدة الذنب، كما أظهر الكاتب أنه لم يوجد نص روائي واحد تنبأ بما حدث، حتى بعد حدوث النكبة، باستثناء روايتين لعيسى شاعوري ولجليل يركات صدرتا قبل ١٩٦٧ وذلك يرجع لغياب الوعي التاريخي لدى المثقف والروائي العربي في ذلك الوقت والثانية - تمثلت في حدة وعي الروائي الفلسطيني، الذي حفر - يوماً - من أي وجود للخلافات الفلسطينية، أو الفلسطينية العربية، فلقد

امرك ذلك كثيرون أمثال جبراً في روايته (صراخ في ليل طويل) ١٩٥٥، و«غسان كنفاني في (رجال في الشمس) ١٩٦٣، وحتى الروايات التي صدرت في ظل الانتفاضة مثل رواية راضي شحاته بعنوان (الجراد يجب البطيخ) ١٩٩٠، حيث نبهوا إلى خطورة تلك الخلافات على مسار القضية، وذلك يمثل في رأينا - اتفاقاً مع الكاتب - لثروة النقد الذاتي، بعد زوال الشعور بعقدة الذنب.

ولعل الدراسة (نقد الذات في الرواية الفلسطينية) تشكل بانوإسماً للرواية الفلسطينية، عرضها الكاتب وفق منهجه منذ الجيل الأول «غسان وجبراً»، وحتى جيل الانتفاضة راضي شحاته، ومحمود وتد، وأديب محمود، وعلى الخليلي، مروراً بجيل الوسط أمثال أحمد عمر شاهين وسحر خليفة، و«رشاد أبو شاور»، وهو مايدل على تطور الرؤية لدى الروائي الفلسطيني.





أسطورة التكوين والثقافة الإسرائيلية الملتفة

العرب، وليس على العرب الفلسطينيين وحدهم، بما يؤكد سعي المؤسسة العسكرية الإسرائيلية إلى نفي وجود الشعب الفلسطيني، أو قبولته وتذويبه ضمن الكثير من السموم الفكرية المتوحشة التي تبشها وتكرس لها في هذه المناهج، وغيرها من أنماط الحياة والمعرفة، لتصبح مقولة «اللاجئون العرب» مجرد تهديدات كاذبة، وكما يقول أحد كتابهم: «الحقيقة هي أن العرب اختاروا أن يهاجروا من بلاد ذات اأكثرية يهودية حتى يعيشوا بين الشعوب العربية».

في الباب الثاني يتناول المؤلف دور الثقافة العنصرية في صياغة إدراك الأطفال الإسرائيليين، ويورد مجموعة من الإحصاءات والاستطلاعات الميدانية توضح إلى أي مدى تصاغ وتقبل شخصية العروى في وجدان الأطفال

على أساس انتماء الشعوب إلى أجناس «عليا حضارية» وأخرى «دنيا سلفية». ويناقش المؤلف مجموعة من آراء وأفكار الكتاب الإسرائيليين التي تدور في هذا السياق، ويكشف النقاب عن قصوى الأدب الإسرائيلي من خلال مناهجه ونظم تدريسه في المدارس الإسرائيلية. ويخلص إلى أن غالبية النصوص التي تدرس في هذه المدارس تنهض على فكرة عنصرية تؤكد على انتماء اليهودي للأرض، وعلى وجه التحديد أرض فلسطين، فاليهودي الذي ينتمي إلى جنس «علوي حضاري» هو القادر وحده على صنع الثقافة والحضارة، بينما عدوه العروى الذي ينتمي إلى جنس «دونى سلفى» ليس بمقدوره إلا ردم الآبار وزيادة الفقر.

وولفت المؤلف الانتباه إلى فكرة «القبيلة» التي تشدد في هذه المناهج على

يتناول هذا الكتاب - الذي صدر عن دار الريس بلندن سنة ١٩٩١ - «لأنطوان» شلحت أسطورة تكون الثقافة الإسرائيلية، ويبحث من خلال مدخل وأربعة أبواب في طبيعة هذه الثقافة وجذورها التاريخية والاجتماعية وتجلياتها في الواقع الإسرائيلي الراهن، ويخلص المؤلف إلى مجموعة من الاستنتاجات الواقعية حول انعدام المقومات الصلبة والأسس الطبيعية المتعارف عليها في ثقافات الشعوب فيما جرى تقديمه على أنه ثقافة إسرائيلية تجاهر بمفترتها الملتفة في تحديد الانتماء والهوية؛ بينما في الحقيقة خليط هش من ثقافات مختلفة.

في الباب الأول يلقي الضوء حول العنصرية في الثقافة الإسرائيلية، ويتعرض لمنايات الفكر الصهيوني القديم في تبرير التقارب الحضاري للمجمعات

الإسرائيليون، والدور الذي يلعبه الصراع اليهودي العربي، وتداييعات للتشعبية في صناعة صورة العربي في رؤوس هؤلاء الأطفال منذ الصغر. ففي أحد الاستطلاعات التي أجراها أحد المعاصرين في كلية التربية جامعة حيفا، وهو البروفيسور هـ أميركويهن،^{١٢} وذلك بين طلاب السنة الرابعة والخامسة والسادسة في مدارس حيفا، وشارك فيه مائتان وخمسون طالباً، حول التداييعات التي يثيرها سماع كلمة: عربي؟! كانت النتيجة: تجريد شخصية العربي تجريداً ملبهاً وقبليتها. ومن ثم جاءت أوصاف العربي بين أوساط الطلاب اليهود، مقسمة بالجهل الشام لشكله وهيبته وتاريخه وعاداته، فبعض الطلاب قال إن العرب «أصحاب شعر أخضر» فيما أكد البعض الآخر أن «العرب لهم ذنوب». وتكرر تسعون بالمائة لحق العرب في البلباء، إذ يؤمنون بأنه ينبغي قتلهم أو شلهم أو ترحيلهم. فيما يرى غالبية الطلاب الذين يرغبون في السلام، أن السلام يعني تسليم العرب بالسيادة الإسرائيلية على «أرض إسرائيل الكاملة» بما في ذلك الضفة الغربية وقطاع غزة.

ومعز المؤلف التغير اللطيف الذي طرأ في التعامل مع شخصية العربي، وتحديدأ في أعقاب حرب أكتوبر سنة ١٩٧٣، وعلى وجه الخصوص في كتابات نادرة لبعض الكتاب أمثال: يفسورة عومر، وبنيامين تموز، وفوريت اورفاد، وموشيه بن شالوول، إلى أنه نتاج إحساس حالة من توبيخ الضمير (شعبيهم يظلمهم شعباً آخر) أي مجرد ضريبة كلامية تمت دعوى

التظاهر بالليبرالية، يؤكد هذا سمات التصنع والافتعال التي طفت على مثل هذه الكتابات، فلم تحمل شخصية العربي فيها خصائص فردية مستقلة، بل ظل يتحرك - كما يقول المؤلف - في إطار الشخصية العربية المستحضرة لأغراض إسرائيلية محضة، هي أغراض انتقاد المجتمع الإسرائيلي.

أما في البابين الثالث والرابع، فيعرض المؤلف للصحافة في إسرائيل، وبين الذي الذي وصلت إليه باعتبارها بوقاً للتؤسسة الصهيونية. رغم تشبها الظاهر بأغداد الديمقراطية البرجوانية الغربية، وهو يصل إلى ذلك بتحليل ظواهر تعتمد الأحزاب والانتخابات البرلمانية، ومفهوم حرية الصحافة نفسه. ويخلص إلى أن الصحافة الإسرائيلية مؤلمة بإحكام ونقطة شديدين لخدمة المؤسسة الصهيونية الحاكمة، حتى في توجهاتها الفكرية التي قد تبدو على النقيض. أحيانا - من الاستراتيجية الفكرية والعقائدية لهذه المؤسسة.

وحول صراع الغرب والشرق في الثقافة العبرية الإسرائيلية، يشير المؤلف إلى أنه لم يعد يقتصر على علم الاجتماع وحده، بل هو صراع حضاري قائم، يغني وراء قعماً حضارياً يمارسه يهود الغرب على يهود الشرق، ولا يتجلى ذلك الصراع في التناقض الفكري بين علماء الاجتماع حول ما إذا كانت إسرائيل دولة غربية أم دولة شرقية، وإنما في انسحابه على النتاجات الأدبية والفنية التي تسهم بشكل كبير في تظهير «انتماء إسرائيل الحضارية». ففي هذه النتاجات يظل البطل

اليهودي «الاشكنازي» الأجنبي المتحكم، يتمتع بومامسات تكريس لبقائه، وتجمع بين القوة والعلم والعنف. في حين لا يتمتع البطل «السفاردى» بأى من هذه المامسات، بل هو نموذج بدلى ومختلف. الأمر الذي يؤكد مدى الانقسام والقمع داخل المجتمع الإسرائيلي نفسه، ويؤكد حقيقة باعتباره كياناً غير طبيعي، لا يقوم على أسس متينة سواء من الناحية الاجتماعية أو الحضارية، أوتى - وكما يقول المؤلف - من الناحية الاقتصادية.

في الفصل الخامس والأخير من الكتاب يرصد المؤلف المتغيرات والتحولات التي حدثت في الصيرورة الصهيونية بعد حرب لبنان، ويلخصها في حدوث شرخ عميق فيما يسمى بـ«الإجماع القومى الصهيونى» حول الحرب مع (العرب العريى).

وانكسارات ذلك على نتائج أبى معارض يعقد مقارنة هائلة بين ما أفرزته سائر حروب إسرائيل من تناقضات أسهمت في توسيع هوة الفرق الاجتماعية، وللحكمة في المجتمع الإسرائيلي نفسه، ومن ثم بدأ يظهر نوع من الاحتجاج في التعبير الأدبى الإسرائيلي، وإن كان لا يجسد في جوهده عن أهداف السلطة الإسرائيلية الحاكمة، وتكريس الأسطورة الإسرائيلية.

وفي ختام الكتاب يؤكد المؤلف: أنه برغم هذه التحولات اللافتة، فإن الجانب الكبير في الأدب الإسرائيلي هو الإنسان العريى، الذي استعصى عنه بلبسان عريى يمكن أن يكون أى شىء سوى أن يكون ذاته.



أضواء على تاريخ اليهود

الحديث التي تنقض هذه الأفكار من
الجهة الأخرى.

والكتاب في جملته يخلص إلى
عدة نتائج، لا يتسع المجال هنا إلى
ذكرها جميعاً، غير أننا نذكر أهم ما
ورد منها:

أن كلمة «عبري» و«عبراني»
التي أرجع الباحثون أصلها إلى
عبر النهر أو البحر من غير النهر -
أي الضفة الأخرى من النهر - إنما
أصلها من كلمة «عبرو» التي تطلق
على الجماعات التي استخدمها
ملوك مصر في الأعمال الشاقة.
«وعلى ذلك يكون العبرانيون هم جزء
من القبائل التي هاجرت إلى الشمال



المقارنة بين السائد من أفكار
ومعتقدات حول تاريخ اليهود من
جهة وبين منجزات الاكتشاف العلمية

يوصل الدكتور أحمد عثمان
رحلته في تاريخ العالم القديم، والتي
بدأها بكتابه عن النبي يوسف ثم
كتابه عن النبي موسى والمسيح
(الكتب الثلاثة نشرتها دار كولينز
باللغة الإنجليزية وقد ترجم كتابه عن
المسيح إلى اللغة الألمانية). وفي كتابه
الذي بين أيدينا (تاريخ اليهود)
يستكمل جهوده في تعديل الموقف
المعاصر من تاريخ اليهود، على
ضوء آخر ما توصل إليه الباحثون
في مجال علم الآثار والحفريات
القديمة.

ويتكون الكتاب من ثلاثة
وعشرين فصلاً تنتهج جميعها منهج

خلال القرن الخامس عشر قبل الميلاد، بينما نزع بقيتهم شرقاً إلى عُمان، ويكون أبناء يعقوب (بنو إسرائيل) جزءاً صغيراً من بين المهاجرين العبرانيين.

أن النبي إبراهيم وكذلك إسحاق ويعقوب عاشوا في القرن الخامس عشر قبل الميلاد، عندما كانت كنعان (فلسطين) تحت السيطرة المصرية، وليس أيام حكم الهكسوس، مثلما ساد الاعتقاد بذلك.

أن بني إسرائيل - بخلاف الاعتقادات السائدة - لم يكونوا جميعهم يعتقدون في التوحيد أو يؤمنون بإله إبراهيم وموسى، وإنما كان غالبيتهم وثنيين يتبعون المعبدات الكنعانية القديمة، وقدرت معظمهم عن الديانة الموسوية بعد موت نبيهم موسى.

أن قرعون الاضطهاد هو الملك حور محبيب، أما زرعون الخروج فهو الملك رمسيس الأول المعروف باسم بارمسيس ومؤسس الأسرة التاسعة عشرة.

أن بني إسرائيل لم يتمكنوا من مغادرة الحدود المصرية إلا بعد

انتهاء فترة التيه، في عصر رمسيس الثاني.

وأنهم - بعد خروجهم من سيناء أيام رمسيس الثاني في القرن الثالث عشر ق.م. - ظلوا مدة من الزمان يقيمون في منطقة سدير الجبلية الوعرة الواقعة جنوبي البحر الميت، وأن دخولهم كنعان جاء على شكل تسلسل قامت به جماعات متفرقة من القبائل، وعلى فترات ومرارل متباعدة. وكانت المناطق التي سكنوها في فلسطين هي المناطق المهجورة والجبلية البعيدة عن ممالك المدن. وفي الوقت الذي كان فيه بنو إسرائيل يبنون الأكواخ والقرى على سفوح جبال شرق فلسطين بعيداً عن الكنعانيين، كان الفلسطينيون الذين امتزجوا مع أهل كنعان يبنون المدن المحصنة على طول الساحل الغربي.

أن «كتاب يشوع» (وهو الكتاب الذي يحكى عن قيام البطل الأسطوري يشوع بن نون بقيادة بني إسرائيل وغزو أرض كنعان، والاستيلاء عليها، وتوزيعها بين القبائل) هذا الكتاب لا يمثل أية حقيقة تاريخية، وإنما قام بصياغته

كتبة بني إسرائيل في أثناء سبي بابل، خلال القرن السادس ق.م. مستعملين بعض الروايات القديمة السابقة على عصر بني إسرائيل. وأن يشوع بن نون من المحتمل أن يكون هو نفسه يسوع المسيح.

وقد رأينا إتماماً للفائدة أن نورد بعض الملاحظات التي تتعلق بشكل الكتاب أكثر من تعلّقها بمضمونه:

١ - يخلو الكتاب من ثبت المراجع التي استعملها المؤلف في التوثيق لكتابه، رغم وضوح استناده إلى كثير منها.

٢ - يخلو الكتاب أيضاً من الخرائط الجغرافية والرسوم التوضيحية التي توفر على الكاتب كثيراً من الشرح، وتقنيه عن الإضافة والتكرار الذي ينشأ عن ذلك في كثير من الأحيان.

٣ - نظراً لأن المؤلف يتوجه بكتابه إلى كافة الناس، لا إلى المسلمين خاصة، فقد كان عليه ألا يوثق استدلالاته مستعنياً بالنص القرآني وحده، مثلما فعل في كثير من نقاط بحثه على مدار الكتاب.

الحساب القومي شهادة وفاة إسرائيلية للمشروع الصهيوني

(من أنشطة مركز الدراسات الشرقية بكلية الآداب.. جامعة القاهرة)

ويخاصة ضد الفلسطينيين في المناطق المحتلة. كما يرفض المؤلف الادعاء بوجود «شعب إسرائيلي» في الماضي مؤكداً أن اليهود لم يكونوا شعباً على امتداد غالبية سنوات تواجدهم على مسرح التاريخ، ويرى أن اليهود عاشوا على امتداد القرون الماضية في وضع الطائفة الضيقة المنغلقة على نفسها حيث حافظ أعضاؤها على حدود واضحة تفصلهم عن غيرهم من أبناء الشعوب الأخرى وتبنوا لأنفسهم أطراً وأساليب حياة خاصة بهم. ويؤكد الكتاب أن الأساس الديني والطبيعية الاجتماعية الخاصة بتلك الطائفة المنغلقة على نفسها لا تؤدي



الادعاء القائل بأن ما سعى بالمعاناة التي لحقت باليهود في فترات تاريخية سابقة وبخاصة في أوروبا المسيحية تبرر القيام ببعض الأعمال والتصرفات المفروضة حالياً

في إطار كشف وتعمية بعض الجوانب الفكرية التي تناولها الأدب العبري قام مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة بترجمة أحد الكتب التي صدرت مؤخرًا في إسرائيل ويجري طبعه الآن. والكتاب هو «الحساب القومي» للمؤلف بوغز عفرين ترجمة الدكتور محمد محمود أبو غدير. وفي مقدمته يلخص المترجم فصول الكتاب مقدماً موقف المؤلف الذي يصفه بالجرأة في فهم التاريخ اليهودي، كما يتصدى للمؤلف بالدراسة لظروف تأسيس الحركة الصهيونية وما انتهت إليه هذه الحركة من إفلاس تام على حد قول المؤلف. كما يرفض

إلى قيام كيان قومي طبيعي، وعن هنا تبرز إشكالية المجتمع اليهودي في إسرائيل الآن.

ويتحدى الكتاب كذلك للدعوات الصهيونية القائلة بأن شعباً يهودياً أقام فيما يسمى بأرض إسرائيل.. وهو الادعاء الوارد فيما يسمى بمعيثاق الاستقلال الذي صدر مع الإعلان عن قيام إسرائيل. ويؤكد الكتاب أن الشعب اليهودي لم ينشأ تاريخياً، باعتباره شعباً فوق أرض فلسطين التاريخية، بل نشأ في الشتات وخارج فلسطين بالذات، كما أن صورته الروحية والثقافية، أي هويته اليهودية، نشأت في بلاد ما بين النهرين خلال فترة السبي البابلي، أو في أرجاء الإمبراطورية الرومانية أو في أوروبا في العصور الوسطى وليس في فلسطين.

ويناقش الكتاب في موضع آخر مقولة إن «دولة إسرائيل» ظهرت إلى الوجود نتيجة لضائقة اليهود في العالم، ومن أجل حل المشكلة اليهودية ووفقاً للمفاهيم الخاصة بمؤسس الحركة الصهيونية وزعيمها تيسودور هرتزل وذلك عن طريق تحويل قضية اليهود إلى موضوع سياسي مؤثر بدلاً من موضوع سلبي يتأثر بنشاط الآخرين، ويقول

بأن ما يسمى «بضائقة اليهود في العالم» جاءت بسبب كونهم أقلية تعيش بين أغلبية غير يهودية، وهم أقلية لها صفات اجتماعية تختلف عن صفات الأغلبية السكانية.

ويؤكد بأن وضع الأقلية ذاته لا يؤدي بالضرورة إلى مثل هذه النتيجة حيث أن الطبيعة المسيطرة في أي مجتمع هي دائماً أقلية وأحياناً تنتمي إلى أصل عرقي مختلف عن الأصل العرقي الذي تنتمي إليه غالبية السكان، ويؤكد الكتاب أيضاً أن اليهود في أماكن عديدة من العالم يعيشون في وضع اجتماعي واقتصادي يفرق وضع الأقلية التي يعيشون بينها. وعلى ذلك يؤكد المؤلف بأن وضع الأقلية لم يؤد بالضرورة إلى «ضائقة اليهود» ومن هنا يعلن صراحة رفضه لما قيل من أن إقامة دولة يهودية في فلسطين كان هدفه حل ضائقة اليهود في العالم.

كما تناول الكتاب في موضع آخر موقف قطاع يهودي آخر وهو القطاع الديني المتزمت، فبالنسبة لهؤلاء لا يشكل التواجد اليهودي بين الأمم الأخرى في العالم أي مشكلة أو أي «ضائقة». بل يرى أنصار هذا القطاع أن تشتت اليهود في العالم

هو أمر مفروض من الله وأن هذا الوضع يجب أن يستمر إلى أن يضع الله نهاية له بنفسه ويأتي بالمسيح المخلص. ولذلك يرى اليهود المتزمتون أن إقامة دولة لليهود بالوسائل العسكرية والسياسية هو أمر مفروض لأنه ضد إرادة الله ويفضلون وضع الشتات والانتشال بالحساب النهائي عن طريق أداء الصلاة من أجل «هت» الرب (في نظرهم) على تحقيق الخلاص اليهودي. ولكن العمل البشري من أجل تحقيق ذلك، أي من أجل إقامة دولة يهودية، هو أمر مفروض من أساسه. ويخلص المؤلف إلى القول «بأنه من المرغوب فيه إجراء فحص دقيق للغاية لمفهوم «شعب يهودي» لأن القومية اليهودية التي تتحدث عنها الأيديولوجيات الصهيونية المسيطرة هي في حقيقة الأمر شيء مشكّل... للفصائية. ومن هنا يفند المؤلف الادعاءات الصهيونية القائلة بأن تجميع اليهود في فلسطين لا يخلق أمة بل يؤدي إلى ظهور طائفة منفصلة وغير طبيعية. ويرى بأن الحركة الصهيونية حولت اليهود في العالم إلى أداة أو وسيلة لتحقيق أهدافها. ففي الوقت الذي تدعى فيه أنها عملت على إقامة أمة يهودية في فلسطين لحل «ضائقة اليهود» في

العالم فإنها تعمل على تخليد تلك الفئانة من أجل الحصول على تبرعات سخية، بحيث أن هجرة جميع اليهود وبخاصة أثرياء أوروبا وأمريكا إلى إسرائيل سيغطيها نفقة هذا الرصيد الذي يشكل لاحتياطا بشريا ومصدرا مهماً للأموال والتبرعات. ويؤكد الكتاب بأنه إذا كانت الحركة الصهيونية قد ظهرت إلى الوجود تحت تأثير الواقع اليهودي في شرق أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فإن هذا الواقع قد اختفى خلال الحرب العالمية الثانية ومن هنا يصل إلى نتيجة مفادها أن الحركة الصهيونية قد لفظت أنفاسها وبترت قبل جيلين مضيا وبصورة أدق منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية والإعلان عن قيام إسرائيل، حيث تحولت منذ ذلك الحين إلى أحد الأجهزة التي تخضع لسيطرة الحكومات الإسرائيلية. وعن آثار إقامة دولة يهودية على وضع اليهود في إسرائيل ذاتها، يرى الكتاب أن إنشاء الدولة أدى إلى ظهور مشاكل اجتماعية مستمرة وعلى رأسها ما اسمها «بالحساب المفتوح» الذي حمله اليهودي معه إلى فلسطين وترجمه إلى أعمال غير طيبة تجاه الآخرين. ويقول الكتاب بأن إسرائيل

لم تعد في نظر العديد من اليهود، سلطة سياسية إقليمية مخصصة لتطوير حياة قومية يهودية بل أصبحت، نقمة تاريخية، ففي إسرائيل وأصل اليهود، الشعوب به «الزمنة الهوية» نفسها التي طارفتهم في أرجاء العالم ورغم الاستقلال والسياسي فإنهم لم يجتازوا في إسرائيل مرحلة الانتقال إلى واقع قومي يستند على الحكم الذاتي. فالاستقلال أمر مظهرى فقط كما أن الواقع السياسي والاجتماعي في إسرائيل تفرسه الحاجة «اللمة» والمتاجرة للتعبير عن مشاعر الانتقام، ومن هنا تأتي الرغبة في استخدام القوة المسلحة - أي الجيش الإسرائيلي - في الانتقام من الأعداء أي العرب والفلسطينيين رغم أن معاناتهم في الخارج جاءت على أيدي الآخرين وليس على أيدي العرب.

كما يفسح كتاب الحساب للقومي سلطة كبيرة لمناقشة قضية القومية للعربية الفلسطينية ويعترف بأن اليهود قاموا ببلورة أنفسهم خلال الصراع الدائم والمستمر مع الفلسطينيين.

ويؤكد بأنه كان هناك إسرائيلي مستمر من جانب الزعامة

الصهيونية لوجود عنصر فلسطيني قومي في فلسطين ولكنها خشيت من أن يؤدي الاعتراف الصريح بذلك إلى الاعتراف اللطن بالقومية للعربية الفلسطينية حيث أن ذلك سيؤدي بالتالي إلى تصادم مع ما يسمى بالحقوق اليهودية. ويعترف المؤلف بأن أبرز تعبير عن القومية الفلسطينية يتمثل في الانفصال للتواصل الذي خاضه الشعب الفلسطيني ضد المشروع الصهيوني. كما يرى الكتاب أن الرفض الفلسطيني للمخططات الصهيونية كان أحد الأسباب التي جعلت أول رئيس لوزراء إسرائيل، دافيد بن جوريون، يسعى دائما إلى الاعتماد على قوى خارجية حين تبين له أن المقاومة الفلسطينية يمكن أن تصب المخططات اليهودية في فلسطين.

ويناقش كتاب الحساب القوي في أحد فصوله مسألة الاعتماد على القوة لتحقيق أهداف سياسية ويقول بأن هذا الوضع يؤدي إلى ظهور حالة من الضداع الذاتي تنم معها قيادة إسرائيل أنها تعيش في كوكب منفرد عن المنظومة المالية، ويرتبط ذلك في نظر المؤلف بسمعة يهودية تقليدية تقوم على فصل اليهود عن

التاريخ، ورويتهم لأنفسهم على أساس أنهم «شعب يعيش بمفرده» مع النظر بشيء من الاحتقار إلى أبناء الشعوب الأخرى، والافتصال التام عنهم، أي أن ميدان القوى الذي تعمل فيه إسرائيل والمبالغة في استخدام القوة هو عوبة في نظر المؤلف إلى عالم الجيتو اليهودي. ويؤكد المؤلف أن عنصر القوة هو عنصر قابل للتآكل وليس له صفة الاستمرارية وليس ذلك بسبب الميزة الكمية العديدة للمجتمع العربي فقط بل وعلى ضوء اتجاه المجتمعات العربية إلى الأخذ بأساليب التقدم العلمي والاهتمام بتطوير التعليم وتطوير مجالات البحث الأكاديمي، بحيث سيؤدي كل ذلك في نهاية الأمر إلى جعل الكفة ترجح لصالح العرب. ويخلص المؤلف من ذلك إلى حتمية غروب شمس التفوق العسكري الإسرائيلي نظراً لافتقار إسرائيل إلى احتياطي بشري كاف يعرض التفوق الكمي العربي، كما

يرى للكتاب أن استمرار احتلال الأرض العربية سيزيد فقط من تعاضد الاتجاهات الانفصالية الكازاتروفية داخل المجتمع الإسرائيلي ويؤدي إلى دائرة مغلقة لا مخرج منها حيث أن التمسك باحتلال الأرض سيحول دون انسراط إسرائيل في أي إطار إقليمي شرق أوسط.

وفي نهاية تقديمه ينبه المترجم قارئ الكتاب بقوله: «ورغم أن كتاب الحساب القومي لمؤلفه **بوعز عفر** هو دراسة جريئة وشجاعة حيث تصدى لأسس الفكر الصهيوني ودعاواه وقدم نظرة جديدة لفهم التاريخ اليهودي والديانة اليهودية وأكد غروب شمس الصهيونية «وحتمية» فشل سياسة القوة باعتبارها وسيلة لتحقيق الأهداف إلا أنه يصوّر العديد من المفاهيم والنقاط التي لا تقبل من الجانب العربي وهي في حاجة إلى رد وتقدير، ومن السهل القيام بذلك.

ولكن لا ننسى أن مؤلف الكتاب هو مواطن إسرائيلي يسمى في النهاية إلى مصالحه الذاتية عن طريق التحنير من بعض الأخطاء، مثل هذا الكتاب، وغيره يحمل جوانب إيجابية يجب الإشارة إليها وجوانب سلبية يمكن فهم دوافعها وتقنياتها وهو في النهاية عمل مفيد لفهم نفسية الطرف الآخر بصورة علمية ومنطقية سليمة.

وفي ختام عرضنا للكتاب نذكر ما كتبه بنيامين بيت - هالحمي (في الملحق الأدبي لصحيفة **عل همشمار**) تعليقاً على الكتاب: «لقد جاء كتاب الحساب القومي لـ **بوعز عفر** صدمة كهرتانية للإسرائيليين الذين يعيشون كل يوم في ظل المقولة الشهيرة الواردة في سفر عاموس والتي تقول: «إذا هرب إنسان من أمام الأسد يصابفه الدب، وإذا دخل إلى البيت ووضع يده على الحائط تلدغه الحية».

محمد صالح فرح

التطبيع مع جولدشتاين

رغم حرب الإبادة لم يستطع البيروثان اقتلاع جذور الهنود الصمر من تريتهم. في عام ١٩١٠ رفع «إسيلييانو زاباتا» أو «زاباتيستا» شعار «الحرية والأرض». وقاد الثورة احتجاجاً على سوء معاملة المكسيك لسكان البلاد الأصليين، واغتيل زاباتا عام ١٩٢٠ بأيدي شائشييه بعد أن أكلتهم الغيرة من شمييته الجارفة. ولم يمت زاباتا فالأحرار في كل مكان مازالوا يهتفون: «هيفاً زاباتا».

وبعد أكثر من ثمانين عاماً على رحيله عاد انتصاره وتشكوا جيشا يحمل اسمه، ويتخذ شعاره دستوراً، وأعلنوا الحرب على حكومة الرئيس كارلوس ساليناس، بعد أن أصبحوا مشردين بلا أرض، ولاتهم، ولا عمل. وفي يناير ١٩٩٤ نجح الفلاحون في جذب أنظار المسالم الذي فوجئ بانتصاراتهم. واستمرت الانتفاضة لمدة

ثلاثة أسابيع احتلوا خلالها ثلاث مدن من ولاية «تشيباس» الجنوبية، وأطلقوا سراح ١٧٨ سجيناً بعد مهاجمتهم أحد السجون، واعتقلوا عدداً من كبار المسؤولين من بينهم حاكم الولاية، واستولوا على مبنى الإذاعة، واشعلوا النار في المباني الحكومية، وقطعوا خطوط الكهرباء والهاتف، وطالبوا بتقديم كبار العسكريين للمحاكمة.

انطلقت الانتفاضة في الوقت الذي بدأت فيه المكسيك تنفذ اتفاقية «الائتفاء» الموقعة بينها وبين كندا والولايات المتحدة الأمريكية. وتخوف الفلاحون من إثارة السلبية على محصولي الذرة والبن، وهما المصدران الأساسيان لسوقهم. فتتفهد الاتفاقية يعني فتح الأسواق المكسيكية أمام السلع الأمريكية. وجاء رد الحكومة على الانتفاضة عنيفاً. ولشترك في العمليات سبعة عشر ألفاً من الجنود وعشرات من

طائرات الهليكوبتر، وخشى الرئيس كارلوس من نشوب حرب أهلية كما حدث في جواتيمالا والسلفادور، فاضطر إلى وقف إطلاق النار في ١٢ يناير، وسحب قواته من مدن تشيباس، وعرض العفو عن أعضاء جيش زاباتا للتحدر الوطني. وكان سعى الحكومة للتفاوض مع الثوار هو أكبر انتصار حققه.

وطالب الهنود الصمر باستقالة كارلوس، وتعديل قانون الانتخابات، وإقالة حاكم الولاية وآخرين. وعلى سبيل التهينة أقام كارلوس وزير الداخلية، ونكر المراقبون أن فشل المحادثات يعني زحف الهنود الصمر نحو العاصمة، وهو تهديد جاد أكدته استخدامهم لأسلحة حديثة، وترسهم على حرب المصبات التي تدوروا عليها في أدغال «لتكوندون» للحيطة بولاية تشيباس، وتردد أن الفلاحين يظهرون الدعم

من اللشعبيين اليساريين في مجتمعاتهم.. وأن الحكومة للكسيكية ترغب في وضع نهاية سلمية للانتفاضة، في محاولة منها لنفي تقارير جماعات حقوق الإنسان التي تتهم الجيش بارتكاب مذابح دموية. ولعل أفظع ما كشفت عنه هذه التقارير فتح النار عشوائيا على نزلاء مستشفى بعد انصاف الثوار. واستؤنف القتال في نهاية العام بعد تزوير انتخابات ٢١ أغسطس، وتخمير الوضع الاقتصادي، وتكثيف الوجود الأمني في الولاية. وكان لابد للرئيس الجديد أرنستو سانديكو الذي خلف كارلوس أن يستجيب لبعض المطالب. وقررت الحكومة معاصرة أراضى كبار الملك التراثية عن انصاف المحدث بموجب الدستور، وإعادة توزيعها على الهندو الصغر.

هل نستطيع أن نصور من الذكورة البشرية ما افترقه الآباء المذسبون للدولة الأمريكية؟.. كان هؤلاء الآباء.. الذين نجحوا الهندو الصغر وأحرفهم، واستبعدوا المخطوفين من أفريقيا والولوم - من اليهوديين للتطرف، معتققي أشد العقائد البروتستانتية إفراسا في التزمت. والعنصرية العنصرية أشبه أنواع العنصرية. وفي الثمانينيات لعبت صحيفة طرائف اليهود الإسرائيلية إلى أن فلسطينيين هم الهندو الصغر. وكان كاهلنا - الذي قتل بيد عربية في نيويورك عام ١٩٩٠ - يطلب اتباعه بالقتال على من يعترض طريقهم. وضحاياهم الأول كانوا من فقراء الزوج في بركلي. والعنصرية ولاية المضارة الأروبية. وإذا كانت القنطرة هي هيروث الشرعي لسلطكم لتفتيش يوشمعية

اليهوديين للتطرف، واستعمار الألمان، وإزالة السكان الأصليين.. فإن الصهيونية على مراحل قنطرة.

وهي بالضرورة - تطوقها خرافة ووحشية. خصالها شائعة عليها، وأفعالها شائعة أمام عيوننا.. والحكومة الإسرائيلية ترمع على مسكرها إلالق انثار على المستوطنين للسلمين الذين يقتلون العرب وعدم التدخل إلا عند ظلال فخريتهم.. حماية لهم. تلك ما أثبتته التحقيقات الإسرائيلية التي أجريت عقب مذبة الحرم الإبراهيمي. وتشهد مستوطنة دكرات أريء، التي كان يقم بها السراح باروخ جولفسشتاين إقبالا شديدا من الصهاينة، للصلة والرخص حول قبره، والتي هوى ليهود كبير حاضرات المستوطنة بقتل غير اليهود ولو كانوا أبرياء.. فلا توجد تصوم تستكثيرهم. والقتل عمل من أعمال الحرب ربما من شك في أن الانتقام من غير اليهود عمل أخلاقي^(١).

والدولة الصهيونية - وأيس الحفاحات وحدهم - تعترف نفسها في حالة حرب مع العرب. ذهب إسماعيل شامير عام ١٩٨٨ إلى أن إسرائيل في حالة حرب مع الفلسطينيين. وأعرض إميل حبيبي على التصور اليهودي الذي يمتنع هذه الفقرة. أو العقيدة الصهيونية الراسخة. وذلك قبل إصابة حبيبي بالطلق الفكري. طد لا تكون هذه هي لرة الأولى التي اعترف فيها جهارا. بالطلق الفكري الذي يلازمى منذ لفسراوى إلى الخروج من شخص تلك الفسفات الفكرية التي اكل عليها الدهر وشرب. هذه هي الصغرة التي أضى

جوى اللشعبي أكثر حمرة ضاروا في متاهاتها من حيث ما أصاب تفكيرنا الذاتي من إصالح وانطباع كسول عما يجري في العالم حولنا من تغير اسمها نحن أيضا. بكفاحنا وتضحياتنا، في تحقيقه. استمرنا الحياة داخل انقاص هذه للسلطات حتى أوهنا أنفسنا بأن الحرب العالية البارزة أو الصامية في سنة الحياة الدنيا: أوهنا أنفسنا. كل في قلمه الذي حشرنا فيه أو حشرنا أنفسنا فيه. بأنه مامن حقيقة سوى حقيقتنا في هذه الدنيا حتى لم نعد قانون على مجرد الاستماع إلى الرأي الآخر، الصديق منا يحصل، سادنا. نلهم الرأي الآخر، ولكن، هل بقينا قانون على هذا الأمر بعد هذا العصر الطويل نحن والأجيال التي اسمها في حشرها في تلك الانقاص^{(٢)...} (٧).

صرخ إميل حبيبي - قبل أن يصاب بالطلق الفكري - قائلا: لا، والاف لا، ليس ما يجري هنا من حرب إنما مجرد مذابح ضد شعب أهمل من كل سلاح سوى القنينة بأن لا تكون ليعيش الإنسان أو سواه إلا في وطنه^(٣).

وام تهن صرخته للعقائد العنصرية الراسخة. وحتى لو أضى الصهاينة لهم ينجحون إلى السلم فستحسب تحركاتهم لتجارب الفريرة التي خضلتها مع عدو لا يرحم. وأن نقول مع الشيخ عبدالعزیز بن بزل للفكرى للام الممكة الصهيونية - الذي مازال يعتقد أن الأرض مسطحة ويكتب من يقترى على الله مدحا كرونها - حجبوا الهندة مع الأحاء مقلقة مقلقة إذا رأى وأى الأمر للصحة في ذلك لظل الله

مسيحاته وتعالى: **هَؤُلَاءِ جَنَحُوا لِمَسْلَم**
فَاجْتَنِبْ لَهَا وَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ إِنَّهُ هُوَ
الْمُسْمِعُ الْعَلِيمُ.^(٤)

كان ياروخ جولدشتاين - كما يمكن
عنه زملاء الدراسة - وديما مادنا، ثم وضع
الحقد والخسيفة والبغضاء من أئداء والديه
وجماعة كاهانا.

قالوا: إنه مجنون..

ذاك عبادتهم عندما يريدون تهمة
النفس بالمعصية الإنسانية. فمن غير المتصور
أن يقتل عامل جموع المصلين في فجر يوم
جديد من أيام صومهم، وهم يستقبلون
فيلهم راكعين ساجدين في حضرة زريه!..

في عام ١٩٩١ قتل بنحاس اسحاق -
أحد مستوطني «الون موريه» - داهيين
فلسطينيين، وحقق التحقيق بدعوى أنه «غير
مؤمن عقليا»..

بنحاس اسحاق - ياروخ
جولدشتاين..

هادم حائط للمسجد الإبراهيمي..
وغيرهم.. وغيرهم..

لم يكنوا مجانين، وإنما كانوا يظنون
التعاليم. كان جولدشتاين طويلا، فالتقى
بالجيش الإسرائيلي لهيقتل العرب. وفي
فيلم تليفزيوني أمريكي من الأفلام
للتسبيلية المستوطنة وكريات أربع تم
تصويره في يناير ١٩٩٤، قال
جولدشتاين: «هناك وقت للقتل ووقت
للعلاج. وكان يقصد بالعلاج فتح باب
«الفتارة» لامتصاص الغضب استعدادا
لمجزئة أخرى. تماما كما يفعل واهين..
وعندما توجه إلى لبنان مع قوات الفز-

الإسرائيلي وفي أر يصالج الجرحى
اللبانيين مرندا تعاليم المسخات:

«لنحارب لنقتلهم إذا كانوا على وجه
اللاه»..

أو تعرض أحدهم للفرق لا تعد له يد،
لأنه هكذا كتب عليه..

وقال حليم وليزمان عام ١٩٤٨:
«عرب فلسطين مثل صغور يهودا، عقبة
يجب إزالتها من مدينتنا الصعبة».

ويقول ناحوم ميهال - أحد أعضاء
حركة بوش إيمونه الاستيطانية: «كان
طينا من البداية أن نلقى العرب في أي
مكان.. الصعراء وأسمعة.. وراكلتها
استيعاب هؤلاء البرابرة».

ويقول ليفيشاي وليف رئيس جملة
أمناء إسرائيل وجيل الهيكل في جامعة تل
أبيب: «لأننا لا نستطيع أن نتعامل مع العرب
بصفة إنسانية»^(٥).

ويصعد الجنرال إسمائيل إيهشان
العرب ويقول: «إن العرب صراخير دائمة
داخل زجاجة مظلمة».

وكان إيتيان رئيسا للأركان خلال
الفرق الإسرائيلية للبنان عام ١٩٨٢. وأثبت
تحقيق رسمي مسؤوليته غير المباشرة عن
مذبحة مخيم صبرا وشاتيلا.

وعقد أتباع صافير كاهانا الزعيم
السابق لحركة مكاحي مؤتمرا صحفيا في
نيويورك أبتهلجا بمذبحة الحرم. ورواوا
جولدشتاين من تهمة للرض النفسي،
مؤكدين على أن إبادة العرب هدف يشاركه
فيه أتباع كاهانا.

وانضم جولدشتاين لحركة «كاخ»
منذ أن كان طالبا. كان سيده من أب
أيرلندي بنفزهوسست مدينة بيريكلي. وكان
أبواه متشبهين- فريدا - وفخريه - على
التعصب، الأصغر - وكرايمه من مختلف
مجموعهم - وعرضهم أفكارهم المتشعبة عن
جبرانهم.. حتى اليهود الطمانين. وكان
الصبي يعكس شعوره ويرتدي القنينة
ذات اللونين: الأزرق والأبيض. وبألبت أن
انطلق على عالم غريب ولم يحظ أحد لسان
الذي في قلبه، وهو يتحول إلى شطة كراهية
وتعصب للمساء. وكان تأثير كاهانا عليه
عظيما. ورغم أنه كان طالبا متفوقا تخرج
في جامعة «بشيفا» بنيويورك - كما تقول
مجلة «تايم» - بمرتبة الشرف، إلا أنه كان
يجد الوقت للعمل في تنظيم كاهانا
والتعصب على السلاح.

وفي عام ١٩٨١ أرسل إلى جريدة
«نيويورك تايمز» يقول: «لأنه إذا كانت
إسرائيل ترفض في تفادي أنواع للتأصب
التي تعاني منها أيرلندا الشمالية اليوم، فإن
عليها بمنتهى الحسم أن ترفع الأقلية
العربية إلى خارج حدودها. وبعد حصوله
على درجة علمية من كلية طب اليرت
اينشتاين هاجر إلى إسرائيل عام ١٩٨٢
ليطبق بزعيمه الذي سيق إليها بسنوات،
واسس حزب مكاحي. وفي إسرائيل تزوج
من امرأة من أتباع الزعيم الذي أتى -
بفضه - مراسم الزواج. وغير جولدشتاين
أسمه الأقل من بنيامين إلى بلورخ،
واستحوذ مكرات أربع. يلحق به أبواه
واخوه وأخته. يقبل سلعته من ارتكاب
جريمته كثر يقرأ على أطفاله:

هكذا خرب اليهود كل أعدائهم..
وعلموا ما يشاؤون.. لئولاء الذين يكرهون.

بعد هزيمة ١٩٤٧ جمع الحلفاء
موشى ليفنجره للتبرعات من المقاتل
اليهودي العربي لتنفيذ حمله صعبة
اليهود إلى الخليل.. شرع الفلسطينيون في
الاستيلاء على منازل المواطنين.. وقام
ليفنجر لحياء سكنية في قلب المدينة لربط
بينها وبين كسريتا أربع وهي ١٩٧٩
استولت السلطات الإسرائيلية على بيوت
العرب ومنزلهم.. كما دمت عددا من
البيوت الملقة على الحرم الإبراهيمي لربط
بين مكريات أربع ومعيد يهودي في الجهة
الشرقية من سوق الحصة.. واستولى
المستوطنون على مدرسة أسامة بن عقاد
وسمها بيت رومانو.. وفي ١٩٨٣ أقاموا
حيا يهوديا كاملا في قلب لنبية لتفجير
معالم الحرم الإبراهيمي.. وتمهدت
المستوطنات في المدينة لتهودتها تهودا
كاملا.. ومن هذه المستوطنات: تل تقيم..
بيت حجابي.. «مواخ».. صفالي حليز..
ديلينية.. دكريل.. هوموم.. صاهون..
مهوراداف.. هاريتون.. بيت شجرة..
داشكولود.. «دورليم».. داشاما.. تيلم..
«سائيل».. عيتليل.. صسايا.

الخواشي

نشرت الفتوى في الثاني والعشرين من مارس ١٩٩٤ بصيغ الصحف الإسرائيلية.
الأمر، ٣٣ ديسمبر ١٩٩٤.
اليوم السابع، التاسع من مايو ١٩٨٨.
ريز اليوسف، ٣١ ديسمبر ١٩٩٤، نقلا عن جريدة «المسلمون».
بيبيوت لهرنوت، ٣٠ أغسطس ١٩٩١.

للجديد. وسلكهم عن نظام الأمن، وتوجه
بيوتا إلى قلعة سيدنا إبراهيم حيث تجمع
للمسلمون اليهود اجتماعا بعيد «البروم»
وصلى معهم، ثم توجه يسارا، وبخل قلعة
التي هي إسحق، وذلك خلف العمود
الصخري العريض للقلل للمدخل، وانتقل
خمس دقائق كلمة حتى سجد للمسلمين..

كانوا حوالى خمسمائة.

استقلت بهم القاعدة عن آخره.

فجأة، انقلب البابه!!

لا أحد يعلم من الذي أغلقه!!

الحرم لا يعلق أبدا.. لاليهود،
والاسلمة خرج ياروخ من خلف العمود.
بدأ في إطلاق النار بشكل منظم، لفرغ نحو
أربعة خزائن كاملة، والمسلمون يصرخون
ويجرون في كل اتجاه، حاولوا الفرار من
أي سدة، كل المنافذ مغلقة. أغلب الذين نكروا
الشهادة كانوا ملائكة مسلحين، ظل
الصفاح لمدة دقيقتين يوجه سلاحه إلى
المسلمين. لم تطف طقة واحدة..

فور انتهاء الذبحة فتحت الأبواب!!

لا أحد يعلم من أغلقها!!

لا أحد يعلم من فتحها!!

محمد محمود عبد الرزاق

وكانت مكريات أربع، وهي التي
قادت حملات الاستيطان في الضفة الغربية
قوات السميتيات. وحصل للمستوطنين من
الجيش الإسرائيلي على مدافع رشاشة
يصوب النافع عن النفس، فقتلوا وحرقوا
ومسروا ممتلكات الفلسطينيين وأتلفوا
مزارعهم. واعترف صهيون بمروراته
الاستبدادية بالجامعة العبرية، والفيدر
الإسرائيلي في شتون الجماعات اليمينية
المتطرفة بأن الحكومة الإسرائيلية تتسلح
مع حركة كاخ وغيرها من المتشددين
وتعلمهم بركة ونحوه.

وفي عام ١٩٨٤ نجح كاهانا في
انتخابات الكنيست. ولعب جولدمان
دورا كبيرا في إنجلمه. وبعد اغتيال
كاهانا صرح في أكثر من مناسبة أنه - في
يوم ما - سيقيم يهودي بحصد أرواح عربية
كثيرة لتقلا لقتل زعيمه. ووفق ما ذكرته:
مماريه فلن جولدمان، وصل إلى
مغارة التبياء في الحرم الإبراهيمي
مرتديا ملابس الجيش برتبة نقيب، وهو
يصل مدعيا سريع الطقات من فرع دجلية
ويده حقيقة سوداء صغيرة بداخلها
مسدس صغير رزمة ترانز للطلقات، وعلى
بعد عشرات الأمتار من مبنى كنيسة حراسة
للغارة القريبة وجه جولدمان التحية

الشعر

نستأنس اصدقائنا الشعراء في أن نستضيف هذا العدد ثلاثة شعراء ينشرون في باب (اصدقاء ابداع) لأول مرة، ولعل اصدقائنا الذين اعتادوا النشر في هذا الباب خلال السنوات الماضية؛ يتدبرون معنا أن التعرف على اصدقاء جدد خير من تكرار النشر لأسماء بعينها، وكل ما نرجوه أن يهدوا في هذه النماذج الثلاثة ما يؤكد أن المواهب الجبيلة لها كل الحق في أن تلغز حظها من المساحة المخصصة للنشر إلى جانب الأسماء الأخرى المعروفة.

الشاعر / السعيد السعيد منسى (شربين)، قصيدتك (صور معادة للموت) تحمل بذور موهبة حقيقية لا ينقصها إلا شيء من الصبر والاهتمام بالتجريد والمراجعة، ولأسوف نتظنر منك أعمالاً أخرى أنضج لتقدمها في دهران الصداقة .

الشاعرة / عبير نصار (الناصرمة - فلسطين) :

سل الصبر عني ، وسل
الصمود

فإنهما لى صرح وعبادة

وسل ابتسامة المزين

فقد نويتها على ثغرى شهادة

وسل الأمل

فسوف يبقى لى أمل ، وسعادة

هذا كلام ما زال ينقصه الكثير لكي يكون شعرا ، وأيس الاضطراب الإيقاعي هو الخطأ الوحيد ، فهناك خلط بين السجع والقافية لعله يعود إلى الخلط بين النثر والتفعيلة ، وهناك استسلام لأول خاطرة ، وهذا الاستسلام لا يصنع شعرا .

الشاعر / أبو معالي على الهانفي (تونس) :

وناديت في عمق الظلام حبيبتى

هلا علمت بأشواقى للقياح

مذ البيت الأول يبدو الخلط بين البصير واضحا في قصيدتك ، فالشطرة الأولى من البصر (الطوليل) والثانية من (البسيط) ، ويتحول الخط في باقي أبيات القصيدة إلى كسور واضعة ، مما يستدعي ضرورة الانتباه إلى إتقان بصور الشعر التقليدي إن كنت تريد أن تعبر عن تجربتك من خلاله .

الشعراء : محمد عبد الحميد بغيدى (منوف) - جرجس هلال لطفي (البلينا) - أيمن مستوولى (المصرودية) - أشرف موسى على (القاهرة) - رجب أحمد رجب (كفر الشيخ) - حسن سعد الوشيدي (المرينقة) - محمود عبد الله الجرداوى (الفيوم) - أسامة خيرى القاضى (ملوى) - همام عبد السيد (أبو سمبل) - لمياء عزت حسان (إمبابة) تجاريكم جميعا لا تزال تدور في أخطاء البدايات لفويا وإيقاعيا ونقصكم بمزيد من الاطلاع الجاد المنظم.

ديوان الأصدقاء

عيناك

أحمد سيد أحمد نافس الشرقى

كشماع ضوء داب	عيناك فجر من عيب ..
فى موج الغدير ..	طير صغير
كحقيق عطر	طير
نام ..	يفنى للسفابل والحدائق
فى دفء الشعور ..	والأثير ..
عيناك يا فجرى الأخير	طير
بدء المسير	يلون بالظلال وبالسنا
نبض الضمير	تفر الزهور ..
نبض به صبح الأمانى	عيناك يا فجرى الأخير
والليالى والدمور	عيناك يا عمرى القصير



أظافر .. تخريش سطح الغياب

محمد عبد الرحيم

(١)	تنسج من شجونها عدياً
عرفتها...	أخبارها
شفاهها نافذة صماء لم...	أسماء أصغلتها
تقر من قصائدى وتنشد النغم	أوصاف من كان يعانق الفرس
وترنو لشموس عانت فجر الظلم	تنسج من باقاتها وداعها

لجراس صمت تنتظر

وأوجه مسافرة

تبقى.. بخان ميتي

(٧)

ككنت هنا....

وأم يزل في حجرتي

رماؤ فتهوتي

مكلاً بصمت معها

(٨)

ماذا سيبقي بعدها

سرى بقايا نكريات شاعرة

للسدا الملق بي مظلوما

تتباك الخيط في ستاري

صيفي الذي تهرينتي

أصباهي الحترقة

قصيدتان

مجدي القومسي (الدمرة)

٢ - وجه آخر

أرميك من أعلى عليين، أنزلك إلى أسفل سافلين،
أخفي وجوهك عن نفسك، أمحو نورك وذكّر اسمك
أبعدك إلى البعد ذاته، أنسي العالم أنك كنت، أنسيه أنك
مازلت.

أسمحك، أقطعك، أشموك، أنفك، أنفك، أصفك،
أنفك، أبعدك، معنى ترهب، معنى ترهب، معنى
تهلك.

إلا... إذا سلمت لي ما هو خلف، ضلوعك. إلا إذا
سلمت لي ما هو كائن فوق كتفك. إلا إذا سلمت لي. إلا
إذا إلا.... وإلا....

١ - للقمر وجه

أحمك على قلبى، أضعك في عيني، أحضك بزموش
حزين، أجوب بك صمغارى الكلمات، أعبر بك بهار
الظلمات، أظير لك إلى آخر الفضاء وأحمك إلى
ساحل سماء.

أطعمك أسفك، أسمك، أريك، أفرجك، أريحك،
أعطرك، ألونك، أظورك، أنكيك، معنى تمن، معنى تبهى،
معنى تعيش.

فقط لو سلمت لي ما هو ساكن خلف ضلوعك. فقط
لو سلمت لي ما هو كائن فوق كتفك. فقط لو سلمت لي.
فقط لو. فقط

القصة

يُعلم القراء الأعراء بلاشك أننا نرحب برسائلهم، بل وننتظرها بشوق؛ فهذه الرسائل هي الصدى الذي يصد لنا مدى عمق صوتنا وصداقه ودرجة وصله إلى القراء.. وليس سرّاً أننا نستفيد من بعض اقتراحات القراء ونعمل على تنفيذها إذا وجدنا أنها تتلّفق مع خط «إبداع».

أما كتاب القصة - الذين يتزايدون يوماً بعد يوم - فترحبنا بهم يوماً يبدعون ليس مجال شك كذلك.

ومن الصعب - بل من المستحيل - أن تتسع صفحات المجلة لكل قصة - لنا عليها ملاحظة أو أكثر، ولو أننا اكتفينا بنشر أسماء اصنفائنا كتاب القصة لاحتاج ذلك إلى صفحات كثيرة.

من هنا نحرص على إيراد الملاحظات التي نجد أنّ عدداً كبيراً من الكتاب الشباب يحتاجون إلى أن ننبه إليهما، واضمين في اعتبارنا أن الجميع سيستفيدون منها.

ولنأخذ على سبيل المثال مشكلة الخطأ في اللغة أو تركيب الجملة العربية أو الوقوع في أسر الركاكة الشائعة هذه الأيام، أو مشكلة المباشرة أو التقابل الساذج بين الفن والفقر والمحب والكرامية.. إن هذه الأخطاء تفسد العمل للفن، بل لاتنتج فناً.. ولذلك فنحن نكرر التحذير منها، ويورد هذا التحذير عادة ونحن نناقش كاتباً بعينه، ولكن ليس معنى ذلك أن الآخرين غير مطالبين بأخذ هذه المسائل مأخذ الجد .

ولكى نزيد الأمر إيضاحاً نورد بعض الأمثلة:

الرسالة الأولى

سلوى فؤاد عبدالله

المعادي

تعجب الصحيفة سلوى على «إبداع» أنها لاثهمت برسائلها وقصصها.. وإن نصحتها عن افتقار قصتها الأخيرة للعناصر الأساسية كتطور الأحداث ورسم الشخصيات، فهذه العناصر مفتقدة بالطبع إذا كانت الكاتبة تصر على أن تكتب جملها هكذا:

«الطريق أمامي طويل طويل
برغم أننا عندها معاً كثيراً وكان
قصير قصير»، والضمتان
و«الوزير سي»، أو «تذهبو بذاك
الحناق وتفساقت الأوراق، ليس
شجاراً» والضمتان أصرت عليهما
منا أيضاً ، أو «برغم أن عيناها
مغلقتان إلا أنني أراها أوسع من هذا
العالم كله» وهكذا.

البريق

السيد الحجة

شبراخيت - البحيرة

يقول الكاتب إنه كان قد أرسل قصته من قبل «ولكن ما أن أرسلت بالبريق حتى تمت بإجراء بعض التعديلات فيها نظراً لأن هذه القصة بالذات لها تقدير خاص لدى» وعلماً التعجب من عند الكاتب. القصة أقل من نصف صفحة، ولا اعتراض لنا على الحجم؛ فالكاتب المقتر يكثف في سطور ما لا يستطيعه غيره في صفحات.. ولكن هذه القصة تقول إن بطلها أعجب بفنائه تلبس نظارة سوداء، ونحن أنها تبايله

الإعجاب ولكنه يكتشف حين تفلح نظاراتها أنها عمياء!! وعلامات التعجب هذه المرة من عنننا.

ولايأس أن نذكر الكاتب الصديق أن الفنان العظيم تشيكوف كتب في بداية حياته الأدبية قصصاً من هذا النوع مثل «الصرياء» التي تصور ثلوث رجل حسب المواقف، أو قصة «الحصاد» عن الشاب الذي يملا الدنيا صخباً ويطلب من الناس أن يهنتوه فقد أصبح مشهوراً! لأن اسمه ورد في الجريدة في حادثة. ولكن تشيكوف كان يطلب من قرائه أن ينسوا هذه القصص الفاقعة.. لقد امتلات حياتنا بالمفاجآت بحيث تصبح قصة صديقنا باهتة إلى حد كبير، وليس لها قيمة فنية.

مقطع من أغنية قديمة

على الشوكى

الإسكندرية

هذه أيضاً قصيدة لاتزيد عن نصف صفحة، وتنتقل إلى الصديق

اللفنى، قد يكون ما يقوله الكاتب صحيحاً عن هذا الشحاذ الذى يسأل الناس فى الشارع ورفيقه بطل القصة الذى لايسأل برغم جوعه، ولكن غير الصحيح أن يرد على ذهن البطل كان يوده أن يعطى صاحب الطريق الذى يقاسمه الشارع شيئاً يعينه على قرقرة البطن، ثم هذه النهاية المتكلفة عن الأغنية الوطنية.

الكهنة

أحمد محمود عفيفى

الكاتب الفاضل يسمى هذا «الكلام» قصة، ولكننا سنحتمك إلى القراء فنورد سطوراً من البداية بالترتيب نفسه الذى وضعه الكاتب:

«فى الزمن القريب القريب، عند كبد المدينة، يقبع القصر.

المعدة تلهة!! والراوى برئ!!

هامان: صانع الطقوس، زعيم القصور، صاحب الخزائن، وإهب النذرات، عاشق المسرح/ الترحال.

جالب الهدايا، حامل نظارتي: القراة/ الإيتسام

هامان يستطيع الكتابة حتى حدود اللقب «عندلبي» للصوت، يقتحم الأذان، يجتنب اللولة/ المنابر/ الوفود تشكر الطائى هامان، الورق ييتسم. الحروف/ الشطرات الجريمة تتزركش تحت الصورة، الصورة هائلة راضية!!»

ولايتوهم القارئ أن هناك أى مرقف فى «القصة» أو أن حدثاً سيتحرك، فكلها هكذا بفواصلها وشرطها المائلة وعلامات تعجبها.

عقد عقيق

محمد إبراهيم طه

بنها

بطل هذه القصة المكتوبة بلغة جيدة ورواها طبيب يشكو من أن أطفاله يموتون قبل «السبوع» لأن اللبن يجف من ثدى زوجته، هكذا يبدأ قصته، ولكنه ينتقل فجأة ليفزل:

«وكنت صغيراً حين كانت
تقابلني في نهايات الشوارع
المسودة والمارات فتفتح نراعيها
وتلخّصني لدارها في الخلاء،
واستسلم لحكاياتها عن الحيف
والحسد والنفاس»

فهل هذا يجوز؟ هل تحكى
المجائز للأطفال عن الحيف
والنفاس؟ ليس هذا فحسب؛ فالراوى
الذى يعمل طبيباً منذ ثماني سنوات
لايستطيع أن يتخلص من سطوة
خرافات هذه العجوز عليه، وفي
النهاية يبحث عن عقد المقيق لأن
العجوز قالت له - وصديق - إن من
يلبسه لايموت.. والله الأمر!

حجرة الإنعاش

محمد أحمد الشافعى

طنطا

أخبرنا الحديث عن هذه القصة
التي كنا على وشك أن نجيزها
للنشر، لولا أن الكاتب أفسدها حين
أصر كما يقول في رسالته «أن يوجه
تصريحاً لشخص معين: لعل هذا
الرجل يزعجنى عن ظلمي ويظلمن من
تكبره وتجبره»

وهكذا جاءت القصة موعظة
مباشرة بعيدة تماماً عن أن تكون
قصة، وقعت في أسر الواقعية
فتمحّدت عن حرب الكويت وصدام
حسين وجريدة الوفد.

والمؤلف يبحث بهذه الرسالة
للمباشرة لأستاذة الذى اكتشف
زيه، ويذكر أن هذا الأستاذ هو

صاحب الوشاية المعروفة.

صحيح أن المؤلف يسلك سبيل
أدبنا الكبير نجيب محفوظ في
«المرآة»، ولكن الفرق كبير بين تناول
نجيب محفوظ للشخصيات حيث
يضمها في ظروفها الاجتماعية
والاقتصادية والسياسية ويلتمس لها
العذر؛ لأنه فنان كبير، وبين تناول
الأستاذ الشافعى لشخصيات حيث
يكيل لها لثمتهم والسباب ويسرف في
ذلك غاية الإسراف.

ولم يكن الكاتب موفقاً أبداً حين
ذكر أن هذا الأستاذ هو صاحب
الوشاية المعروفة ظناً منه أن ذلك
يمكن أن يجيز نشر القصة.. يا لها
من قضية معقدة.. ألم يأخذ على
استاذة سلوك مثل هذا السبيل؟
والى لقاء متجدد أيها الأستاذ..





الزلازل - تجسيم ملون

من اعمال الفنان أحمد شيخا
في معرضه المقام حاليا بمركز الهناجرة

الجمهورية

العدد الرابع • أبريل ١٩٩٥

الطبيب كيمبرلي هاريس
تراجيدية وفقر

• ناعمة السلي النوراني
صباح من أجل

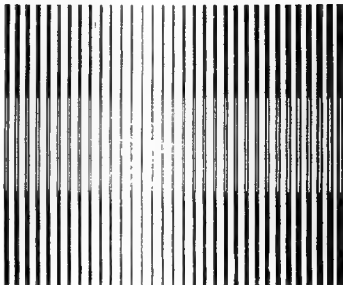
• أبو علي سليمان رستم

المحامي



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

• **سمير سرعان**

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفني

نجوى شلبي





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - النوبة ١٢ ريالاً - أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي .

مجلة إبداع ٣٧ شارع عبد الحالق ثروت - الدور
الخامس - ص . ب ٦٣٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تنطبقه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجموع

السنة الثانية عشرة • أبريل ١٩٩٥ م • ذو القعدة ١٤١٥ هـ

هذا العدد

الغلاف الأمامي الفلسفة هنا أنت

■ الافتتاحية:

صمت النقاد أحمد عبدالمعطي حجازي ٤

■ الدراسات

بولتيكا المنطق عند ابن رشد مراد ربيع ١٢

بدر شاكر السحاب من خلال رؤيتين جدينتين ت : كاسم جهاد

- بلاد مثل هذا القرب جاك لاكاربيير ٢٤

- بدر في موته صلاح مكيته ٣٧

الملك ديزلي وتابعه الأسد قريال كامل ٣٩

الفلسفة اليهودية هنا أنت تواجه هتلر وهرتزل من قلب ٦٣

موسيقى التشكيل للفن الطفولة... رمضان بسطاريسي محمد ٨٤

■ الشعر

الثاسك سعدى يوسف ٨

عدم وتعامد ميشال سليمان ٢٢

صلوات في عهد الحسن عائكة الفزرجي ٣٧

التعمودة عبد السلام رمضان ٥٦

عذاب الروائح القديمة وليد مطير ٧٩

سهرات عائلية محمد القوسي ٩٦

بورج عظم ومتك فيه عبد الناصر صالح ١٠٦

أنت والوطن عاطف البدرى ١١٠

قصر السيد محمد النيمس ١١٣

العالم صغير جداً أحمد غازي ١١٦

■ الفن التشكيلي:

لوحات الفنان السوداني صان على أحمد . محمد الأنباط

■ القصة :

صورة من الذاكرة محمد صندى ١٧

رفقة جلف سعيد الكفراري ٣٧

الواهم مصطفى أبو النصر ٤٤

بقايا من كلام الألم ربيع الصبروت ٧١

شرور صغيرة محسن خضر ٨٩

ألوان ذات مسارب ملتوية عبد الله قنايه ١٠٢

أفصوصتان قصيرتان رفقي بدرى ١١٥

■ المتبعات :

سعدائه ونوس ومنمنماته هناء عبد الفتاح ١١٧

عام ١٩٩٤ السينمائي من خلال مسابقة النقاد محمد بدر الدين ١٢٣

تطوير دار الكتب نهدي بونس ١٢٦

■ تعقيبات وردود :

حديث الوطن جمال سلع ١٢٧

■ المكتبة :

قراءة في هذا بفحص سيدتي سيد محمد السيد ١٢٩

إصدارات جديدة : ١٣١

■ الرسائل :

آخر حديث مع سلمان رشدى «باريس»

..... إسماعيل صبرى ١٣٣

الشاعر الذي نرد على ملايين أسرته : نيويورك ..

..... أحمد مرسى ١٣٧

رسالة المفتش تربية الفز وبراءة التأويل الإخراجي ، لندن .

..... صبرى حافظ ١٤٣

عندما يكشف الأديب فنانا «وارسو»

..... دوروتا محلي ١٤٨

..... ١٥١

■ أصدقاء يبداع :

صمت النقاد

هاهى ثلاثة شهور تمر على بداية العام، دون أن نلقى على نشاطنا الثقافى نظرة نشهد فيها له أو عليه، كما تعود الناس أن يفعلوا فى نهاية كل موسم، فيقيسوا ما جمعوا بما كانوا ينتظرون، ويجعلوا تجربتهم فى الموسم الذى انقضى زاداً وخبرة يتجنبون بهما العثرة ويضاعفون المحصول.

لكننا انشغلنا طوال هذه الشهور الماضية بموضوع واحد خصصنا له الاعداد الثلاثة الاخيرة من المجلة، فلم يتح لنا فى بعض الاحيان متسع فى الوقت أو من الصفحات ننشر فيه بعض أبوابنا الثابتة.

صحيح أننا واطبنا دائماً فى متابعاتنا الشهرية على أن نعرض وجوها من نشاطنا فى المسرح، والسينما، والنشر، والفنون الجميلة، والموسيقى. لكن هذا لا يغنى عن نظرة شاملة نقيس فيها إنتاجنا الثقافى فى العام كله إلى حاجاتنا الروحية والعملية، فن تجاوز سؤال الجودة والرداءة، على ضرورته وأهميته، إلى سؤال الهوية

والمسئولية والغاية والجدوى، وهو السؤال الذى يتيح لنا أن نتمثل ثقافتنا القومية كما يجب أن نتمثلها، تعبيراً أصيلاً عن وجود أصيل.

هذه النظرة غائبة للأسف، سواء فى الإنتاج أو فى نقد هذا الإنتاج. فلا يزال النشاط الثقافى فى معظمه أعمالاً مفردة متوسطة القيمة فى أفضل الأحوال، لا يصدر فيها المبدعون عن مفهوم مشتركة، ولا يبحث فيها النقاد عن خيط جامع أو جذر عميق.

وما دام الإنتاج الثقافى يتم بعيداً عن الرقابة الداخلية المتمثلة فى ضمير المبدع الأخلاقى والمهنى، وعن الرقابة الخارجية المتمثلة فى شهادات النقاد وأحكامهم، فقد أصبحت الثقافة بضاعة مغشوشة أو عبثاً صبيانياً تستخدم فى تبديد الوقت وتزييف الأسماء وتزويق الواجهات.

وما دام الإنتاج الثقافى قد صار إلى هذا المصير، فمن المنطقى أن يفقد جمهوره. أقصد الجمهور الجاد الذى يواجه الموت والوحشة والفقر والطفيلان والعجز والافتقار، فيلجأ إلى الشعر والرواية والعلم والفلسفة والمسرح والموسيقى والنحت والعمارة والرقص والتصوير يبحث فيها عن معنى للحياة وسبب للنقمة فى المستقبل ونسب يشده إلى الآخرين.

وقد يرى البعض أن جمهور الرداءة والابتذال أكبر من جمهور القيمة والجودة، كما فى جمهور المسرح التجارى الذى لا يقارن به جمهور المسرح الجاد، وكما فى

جمهور الأغاني السوقية الذي تراجع أمامه جمهور أم كلثوم وعبد الوهاب..

والحقيقة أننا نخلط أحياناً بين الرواج الشديد والجمهور الواسع.

الرواج إقبال على سلعة تلبى حاجة وقتية في ظرف عابر. والغالب أن يقبل الناس على هذه السلعة بضغط خارجي لا يدافع داخلي، ولهذا تلعب الدعاية في ظاهرة الرواج دوراً خطيراً. وقد تبلغ السلعة ذروة الرواج اليوم وتنزل فجأة إلى حضيض الكساد غداً. والذين يقبلون على شراء هذه السلعة الراجة لا يقصدونها هي بالذات، بل هم يبحثون عن شيء لا يعرفونه أو يرغبون في امتلاك ما لا يحتاجون إليه.

أما الجمهور فشئ آخر، لأنه ليس مجرد أفراد وإنما هو جماعة لها شخصيتها وذوقها ومطالبها المادية والروحية التي يلبيها إنتاج له قيمة تتميز بحد معقول من الموضوعية والثبات.

وقد سمعنا أن أغنية سخيصة غارية من كل قيمة ظهرت قبل بضعة سنوات فحقت أرباحاً بلغت ملايين الجنيهات. لكن هذه الأغنية ما لبثت أن اختفت كأنها منديل ورقي من تلك التي يستعملها المذكومون، على حين بقيت الألحان الجيدة تسمع كأن أصحابها من الشعراء والملمحين والمطربين الراحلين قد نفصوا منها أيديهم بالأمس. وكذلك نرى فيما تركته الثقافات القديمة للإنسانية ما أبدعه الشعراء والفنانون والمفكرون.

وكما يترفع الجمهور الجاد على الإنتاج الرديء، المبتذل ويبتعد عنه، يعتزل المبدع الحقيقي هذا الزحام وينأى عنه بنفسه ويضن بإنتاجه، فربما أنتج في معتزله الروائع، وربما انطوى حتى نبل.

وينبغي أن أصارحكم فأقول إننا مهددون بهذه الأخطار. بل ينبغي أن أصارحكم فأقول إن ما كان محض تهديد أصبح خطراً واقعاً ملموساً. فقد مرت بنا سنوات قمعت فيها الحريات وخاصة حرية التفكير والإبداع، وخابت الآمال فانفرط عقد الجماعة، ولم يعد للثقافة دور أو معنى، وأصبح الكل باطلاً وقبض الريح، فالمنتج والمستهلك والناقد جميعاً يدورون في عدمية كتلك العدمية التي صورها لنا يوسف إدريس في درته الفريدة «الغرافير».

لا أُنذر بشيء سوف يقع، بل أهيب بالشعراء والكتاب من الفنانين والمفكرين والنقاد المصريين والعرب جميعاً أن يخرجوا ويخرجونا معهم مما وقع بالفعل.

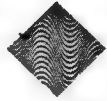
إننى أبحث حولى عن طريق للخلاص فلا أرى إلا الثقافة، فهل نجد فى إنتاجنا الثقافى الراهن ما يبعث على الطمأنينة والثقة؟ أم أننا نجد على العكس ما يثير القلق والإشفاق؟

هل نحن راضون عما أنتجناه فى الأعوام الماضية كماً وكيفاً؟ فما هو إذن هذا الإنتاج؟

نحن لا نملك إحصاءات ولا دراسات جادة مسنولة تساعدنا على الحكم الصحيح.

ولو حكمنا بتجارينا ومشاهداتنا اليومية، لكننا أبعد ما نكون عن الرضا والاطمئنان.

أما ان الألوان للنقاد أن ينطقوا بعد صمت طويل؟!



الناسك

إلى صلاح عبد الصبور

يرحل الشعراء
واحدًا، بعد آخر، في آخر الليل
لم يحملوا معهم غير زاد القفير
وتذكرة لم تدرج...
أقول لهم: لاتحنوا الخُطى
انتظروا ساعة حَسْبُ، يا إخوتي...
نحن في آخر الليل،
لكنهم يرحلون...
.....
.....
.....

السماء ليست مدلهمة. الغيوم فقط هي التى تهبط عميقاً. سوداً تبدو

ورمادية الفجر ملتبس، لكنه الفجر. اقولُ لفيمةٍ تترددُ بيضاءَ في زاويةٍ من
السماء: أنتِ لى، أيتها المتهللة المهللة. كنتُ انتظرتكِ طوالَ الليل، بينما أنتِ
تحت الوسادة، تجذبين خُصلاتي وتمسسين. إذا، ستظلين معي. وحيثما
تكونى أكن. ساقولُ: إن السماء صافية. ساقولُ: النهارُ أنتِ.

صباح الخير أيها الفتى!

يرحل الشعراء

واحدًا، بعد آخر، في آخر السطر. . . .

كيف انتهيتُم الى النقطة الصفر؟

كيف انتهيتُم؟

وأيّن تركتم قناديلنا، وروسَ الجبال؟

الم تنظروا، لحظةً، في عيون القطط؟

نحنُ في آخر السطر

لكنكم ترحلون. . .

.....

.....

.....

هذا الجبلُ الذى لا يُحدُّ. هذا الجبلُ الذى نعرفُ. سوف التقطُ في قُنْتَه ذَرْقُ
النسور، والعسل. الأمازُ بلا أسماء. كذلك خيوطُ النبع، والذئابُ التى
تستاقُ روائحَ القرى. ثمةُ الممراتُ: دروبُ الماعزِ والمُهْرَيْن. الجنودُ ليسوا
ضيقُ الجبل. قبرِ الوليِّ يُنعمُ بخضرةِ شرائطه. ومن بيوتِ نجهلها تاتى
نسوةٌ وأطفالُ، بالخبزِ والشموع.

صباح الخير أيها الجبل!
يرحل الشعراء
واحداً، بعد آخر، في آخر الفصن. . .
لا!

كيف تمضون عني؟
ألم نجتمع، مرةً، حول مائدة النُسخ؟
كنا نقول: لنا رِيشة الماء
كنا نقول: العروق لنا، والخريف الذهبُ
ونقول: لنا أولُ الفصن.
لكنكم ترحلون. . .

.....
.....
.....

مباركة أنت أيتها الشجرة. مباركة أيتها المزمرة بريش الطاووس، وعُرفِ
الهُدُهد. مباركة جنورك حيث يبيضُ النمل. القنفذ يطوفُ بكِ سارياً مع
النجم. ومن أغصانك تُصير الجنادب. هكذا في الليل الإثمُ تستروحين
الفردوس. وفي النهار الذهبُ تستقطرين الفضة. لأقل: أنتِ شجرتي الأولى.
كوخى وتابوتى، والتاجُ الذى أعتَمُر.

صباح الخير، أيها الشعراء!

لن أعاتبكم
لن أودعكم ببياض الكحول.

ولن انحنى حينما تهتُر العاصفة. . .
مناظِل أريدُ أسماكم
وسماواتكم.
سلكونَ الأمينَ على ما تركتم.
أكونَ أميرَ الهباء. . .

وفي الليلِ
في آخرِ الليلِ
تأتى إلى الطيورُ
وتأتى ذئابُ البرارى مبلَّغٌ بالندى
وتأتى الغزاةُ. . .

.....

.....

.....

في آخرِ الليلِ
يأوى إلى غارى السبعةُ الشعراء. . .

فى المؤتمر العلمى الفلسفى الثالث الذى انعقد فى عام ١٩٨٠ ضمن سلسلة من المؤتمرات الفلسفية الدوابة فى القاهرة قدمت بحثاً بعنوان «العلم الثلاثى» وقسمت منه تفسيس علم واحدهو خلاصة ثلاثة علوم واعنى بها: الفلسفة والفزياء والسياسة. بيد أن هذه الخلاصة لاتعنى حذف العلوم الأخرى، وإنما تعنى رد العلوم الطبيعية إلى الفزياء على الإطلاق والفزياء النووية على التخصيص. ورد العلوم الاجتماعية والانسانية إلى السياسة ليس بمعنى نظام الحكم وإنما بمعنى علاقات القوى الدولية. أما الفلسفة فوطيفتها تكوين رؤية كونية تستند إلى الفزياء والسياسة.

أما عنوان بحثى فى هذا المؤتمر فهو «بوليتيكا المنطق عند ابن رشد». وهو عنوان يومئ إلى إلحاق المنطق بالسياسة. ويستند فى تبرير هذا الإلحاق إلى ابن رشد. بيد أن هذا التبرير لايعنى اتخاذ ابن رشد نموذجاً لهذا الإلحاق، وإنما يعنى أن تأسيس ابن رشد لبوليتيكا المنطق إنما هو تنويع لمحاولات سابقة بدأت مع السوفسطائيين. فقد نشأ المنطق، عند هؤلاء، فى إطار الحجج المتناقضة، أى تأييد القول الواحد وتقيضه على السواء مسايرة لما شاع فى عصرهم، أى فى النصف الثانى من القرن الخامس قبل الميلاد، من جدل سياسى لاينشد سوى الإقناع والتأثير الخطابى. وقد نسب إلى بروتاغوراس قوله إن السوفسطائيين يعلمون الإنسان كل مايفتص بشئون الدولة حتى يمكنه أن يكون سلطة مؤثرة فى إدارة هذه الشئون. أو بالأنق أن يكون سياسياً بارزاً^(١). ومن ثم كان هذا النوع من التعليم هو مصدر قوة السوفسطائيين فى أثينا.

ثم جاء أرسطو وعرف الإنسان بأنه حيوان سياسى بطبعه، وقسم البشر فى كتاب «السياسة» إلى

بوليتيكا المنطق عند ابن رشد*

*لقى هذا البحث فى المؤتمر العلمى الخاص عن ابن رشد والتنوير الذى انعقد فى القاهرة فى الفترة من ٨ - ديسمبر ١٩٩٤.

وعلى الرغم من هذه القسمة الثنائية بين الاستقراء والقياس إلا أن ابن رشد لا ينظر إليها على أنها قسمة تتطوى على انفصال طرفيها، وإنما على اتصالهما، وهو يدل على ذلك بملء خسة:

الدليل الأول أن المقدمات الكلية التي يستند إليها القياس لا طريق لنا إلى العلم بها إلا بالاستقراء، لأنه إذا لم يكن لنا سبيل إلى الاستقراء لم يكن لنا سبيل إلى العلم بالمقدمات الكلية، وإذا لم يكن لنا سبيل إلى معرفة المقدمات الكلية لم يكن لنا سبيل إلى البرهان (القياس اليقيني) (٥).

والدليل الثاني مشتق من حديثه عن المشهورات، إذ يقول «إن من المشهورات ما هي عند العلماء والفلاسفة من غير أن يخالفهم الجمهور» (٦). ثم يزيد الأمر إيضاحاً في حديثه عن الشك في المشهورات فيقول: «إن أسباب الشك محصورة في ثلاثة أصناف منها ما يضاد الفلاسفة فيه بعضهم بعضاً - مثل الجزء الذي لا يتجزأ - ومنها ما يضاد الجمهور فيه بعضهم بعضاً - مثل ما يرى بعضهم في أن الفنى أثر من الفقر، ويرى بعضهم أن الفقر أثر من الفنى. ومنها ما يضاد الفلاسفة فيه الجمهور - مثل ما يرى الفلاسفة أن الفضيلة مع سوء العيش والخمول أثر من جودة العيش والكرامة مع فوات الفضيلة والجمهور يرون خلاف ذلك» (٧).

وبين من هذا النص أنه إذا كان التضاد جائزاً بين الفلاسفة وبين الجمهور فهو أيضاً جائز بين الفلاسفة والجمهور. ومن ثم فالتضاد وارد، عند ابن رشد، كظاهرة إنسانية، وليس كظاهرة محصورة بين صنفين معينين من البشر.

أحرار وعبيد. وصاغ هذه القسمة الثنائية في قضايا كلية ضرورية فقال «كل يوناني هو بالضرورة حر» و«كل أجنبي هو بالضرورة عبد». وما على المنطق إلا أن يعلما كيفية صياغة هذه القضايا الكلية الضرورية، وذلك استناداً إلى معنى «الماهية» التي ينبغي أن تكون موضوع العلم أي كان، وأن ما يزيده الجزئى على هذه الماهية إنما هو ات من المادة المسوسة التي لا تدخل في العلم.

وابن رشد يساير أرسطو في ربط المنطق بالسياسة ولكن ليس في إطار القسمة الثنائية بين اليوناني والأجنبي، وإنما في إطار القسمة الثنائية بين الجمهور والراشخين في العلم. بيد أن هذه القسمة الثنائية، وإن كانت تقليدية في الفكر الإسلامي، إلا أن هذه هي القضية الأساسية في منطق ابن رشد. فالمنطق، عنده، منطقان: منطق الجمهور وهو منطق الاستقراء، أما منطق الراشخين في العلم فهو منطق القياس. يقول «والاستقراء أظهر إقناعاً من القياس، إذ كان يستند إلى المحسوس ولذلك كان استعماله أنفع مع الجمهور، وهو أسهل معاندة. والقياس بعكس ذلك أقل نفعاً ويخاصة عند الجمهور، وأصعب معاندة، ولذلك فإن استعماله أنفع مع المرتاضين في هذه الصناعة» (٨). ويقصد بالمرتاضين الراشخين في العلم.

ولكن من حيث مرتبة الشرف فإن ابن رشد يؤثر القياس على الاستقراء، يقول «والقياس هو أشرف في هذه الصناعة من الاستقراء» (٩). وهو يقصد هنا القياس البرهاني أو البرهان الذي يؤلف من مقدمات صادقة أولية وذلك على الضد من القياس الجدلي الذي يؤلف من المشهورات، والقياس السوفسطائى الذي يؤلف من المقدمات التي يظن بها أنها مشهورة وليست مشهورة أو يظن بها أنها صادقة وليست صادقة» (١٠).

والسؤال إذن

إذا كان ثمة اتصال بين الفلاسفة والجمهور فلماذا يتحدث ابن رشد عن الاتصال بين الفلاسفة والجمهور؟ ليس في الإمكان الجواب عن هذا السؤال المشكل إلا إذا ميزنا بين وضعين أحدهما وضع قائم Status quo والآخر وضع قائم Pro quo أي رؤية مستقبلية.

تفصيل ذلك:

إن الاتصال قائم، تاريخياً، بين الفلاسفة والجمهور. ففي محاربة أوطيفرون يقول أوطيفرون إن المدعى العام يعلم أن التهم الموجهة إلى سقراط تلقى استحساناً وقبولاً من العالم برمته، أي من الجمهور (١١) وإثر إعدام سقراط تشتت التابهون من تلاميذه ومن بينهم أفلاطون الذي غادر أثينا وعاد إليها بعد ثلاثة عشر عاماً وأنشأ «الأكاديمية» وكتب عند مدخلها «لا يدخل هنا إلا كل عالم بالهندسة»، ومن ثم انفصل عن الجمهور. أما ابن رشد فيقول إن النبي يترجم الصور الحسية إلى رموز حتى يمكن للجمهور أن يفهم النص الديني. أما الفلاسفة فمناوون على التناول الحق. ولكن عليهم أن يعلموا أن هذا التناول الحق لا يقدّر عليه إلا الله. ومن ثم تثار إشكالية الحقيقة عند ابن رشد على النحو الآتي:

إذا كانت الاشكالية تنطوي على تناقض فما هو التناقض الكامن في إشكالية الحقيقة؟

التناقض يوميّ إليه تعريف ابن رشد للتأويل بأنه «إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية» (١٢). ومن هنا نفهم تحذير ابن رشد للفلاسفة من الإعلان الصريح عن هذا التناقض بين ما هو حقيقي

والدليل الثالث أن المعاني الفلسفية منقولة عن المعاني الواردة عند الجمهور مثل لفظ الجوهر ولفظ الوضع ولفظ الجدل، فمن الجوهر يقول ابن رشد «هذا الاسم عند المتفلسفين هو منقول عن الجوهر عند الجمهور، وهي الحجارة التي يغالون في إثباتها. ووجه التشبه بين هذين الاسمين أن هذه لما كانت إنما سميت جواهر بالإضافة إلى سائر المقتنيات لشرفها ونفاستها عندهم، وكانت أيضاً منقولة الجوهر أشرف المقولات سميت جواهر» (٨).

أما عن لفظ الوضع فيقول «فما يدل عليه اسم الوضع عند الجمهور هو المعنى الذي نقل منه هذا الاسم إلى هاهنا فإنه يلزم أن يكون بين المنقول إليه الاسم في الصناعة والمعنى الجمهوري شبه ما» (٩).

أما عن لفظ الجدل فيقول «ولما كان اسم الجدل عند الجمهور إنما يدل على مخاطبة بين اثنين يقصد كل واحد منهما غلبة صاحبه بأي نوع اتفق من التأويل نقل هذا الاسم إلى هذا المعنى» (١٠).

والدليل الرابع أن ابن رشد في حديثه عن الجدل يكشف عن اتصال ما بين الفلاسفة والجمهور. يقول «إن الاتصال بين الجمهور والفلاسفة يتم عن طريق الجدل. فالجدل يستند إلى المقبولات لإقناع الجمهور، ثم هو يفيد في العلوم الفلسفية لبيان وجهتي النظر في كل مسألة لإجراء حوار بينهما. ثم هو يفيد في الوصول إلى المبادئ الأولية.

أما الدليل الخامس والآخر فهو أن الجمهور لا يلتفت إلا إلى الفيلسوف على الرغم من هجومه عليه، إذ هو والفيلسوف يبدآن بالمشهورات» (١٠).

وما هو مجازي. ومما يزيد الأمر إيضاحاً عن هذا التحذير أن الفيلسوف لم يكن معترفاً به في عصر ابن رشد، إذ إن الاعتراف كان محصوراً في الفقيه والسياسي. ولهذا فإن ابن رشد، كرد فعل، يعطي الصدارة للفيلسوف مع أنه مساوٍ للمشروع فيمتنع توهم امتلاك الحقيقة المطلقة من قبل المشرع، أي من قبل السلطة السياسية. وإذا امتنع توهم امتلاك الحقيقة المطلقة تحولت الحقيقة إلى مجرد معرفة قابلة للتطور. وفي هذه الحالة لن يكون من حق أحد أن يكفر الآخر بحجة أنه ينفي الحقيقة المطلقة، وبالتالي فإنه يخرج على الإجماع. والإجماع تلازمه القطعية أي الدوجماتيكية. يقول ابن قائد النجدي «ومن جحد مالا يتم الإسلام بدونه أو جحد حكماً ظاهراً أجمع على تحريمه أو حله إجماعاً قطعياً أو ثبت جزءاً كتحریم لهم التفريز أو حل خبز ونحوها كفر» (١٣).

وبين من هذا النص أن القطعية جوهر الإجماع. وإذا كانت القطعية تنفي الرد عليها بالبرهان فالقطعية مانعة من إعمال البرهان، وبالتالي فإن التكفير تهمة موجهة إلى من يخرق الدوجماتيكية. وهكذا يتميز ابن رشد عن أرسطو في إدخاله مقولة التكفير في مجال المنطق كمقولة مع بيان أنها مناقضة للتأويل. ولهذا فإننا لا نأفق مع كل من جوتييه وجيلسون في زعمهما أن ابن رشد لم يأت بجديد في المنطق. ذلك أن المنطق، عند أرسطو، يخلو من مقرراتي التكفير والتأويل لأنه يخلو من القسمة الثنائية بين الراسخين في العلم والجمهور، والتي تنطوي على إشكالية، أي على تناقض بين الاتصال والانفصال بين هذا وذاك.

والسؤال الآن:

هل في الإمكان رفع الإشكالية التي تنطوي عليها هذه القسمة الثنائية وبالتالي رفع مقولة التكفير؟

في إطار وضع قادم الرفع ممكن. وقد تصور ابن رشد معالم المدينة المثالية في ثانياً مناقشته لجمهورية أفلاطون. ففي مدينة ابن رشد يمارس الجمهور منطق القياس بعد أن كان محصوراً في منطق الاستقراء على نحو ما هو وارد في كتاب «الجدل» والسؤال: كيف؟

جواب ابن رشد أنه إذا كانت غاية الإنسان متعة الحواس فإن الإنسان يكون قريباً، في هذه الحالة، من مجال الأفكار غير المفحوصة وهي التي ترادف، بلغة العصر، «المحرّيات». ومعنى ذلك أن الرقوف عند المنع الحسية يعني «المحرّيات» وابن رشد في محاولته تحديد ما ينبغي أن تكون عليه غاية الإنسان يقول عن آراء المتكلمين في هذه المسألة أنها معادلة لراي الجمهور. وبذلك يساوي ابن رشد بين المتكلمين والجمهور (١٤). ذلك أن المتكلمين يرون أن ليس ثمة غاية للإنسان إلا ما يحدها له الله، والذي أفضى بالمتكلمين إلى هذه النتيجة هو حرصهم على الدفاع عن صفات الله كما وردت في القرآن إلى الحد الذي يرون فيه أن الله قادر على أن يفعل ما يريد. ولهذا فالأشياء كلها ممكنة. فالإنسان إذن ليس هو الذي يحدد غايته وإنما هو الله، والمتكلمون، في هذا الرأي، لا يختلفون عن الجمهور. ومن ثم يمكن القول بأن استبعاد المتكلمين ضروري إذا أردنا تحرير عقل الجمهور، ومن شأن هذا التحرير أن يدفع الجمهور إلى مستوى الفلاسفة. ولا أدل على ذلك من أن ابن رشد، في مدينته المثالية، لا يرغب في المحافظة على التقسيم الطبقي، وبالتالي يمكن القول بأنه لم يكن راضياً في إبعاد الجمهور عن مجال الفلسفة ولكن بشرط ألا ينغمس الجمهور في المتع الحسية، لأن من شأن هذه المتع أن تمنع الإنسان من التحكم في ذاته. ومعنى ذلك

أو السلطة. ومعنى ذلك أننا لو قضينا على علم الكلام
لامتنع التضاد بين الشريعة والفلسفة، وبالتالي يمتنع
التكفير.

والسؤال الآن:

هل استطاع ابن رشد أن يؤدي هذه المهمة؟

هل استطاع أن يقنع الجمهور؟

جوابي أنه فشل في هذه المهمة، مهمة إقناع
الجمهور. واعتقد أن سبب فشله مرهود إلى أنه لم يظن
إلى أنه كان من اللازم أن يؤلف كتاباً آخر يكون عنوانه
«فصل المقال وتقرير ما بين الجمهور والحكام» من
الاتصال». وأهمية تحرير هذا الكتاب الآخر مرهودة، في
رأبي، إلى أن التكفير سيظل قائماً من قبل علماء الكلام
تجاه الحكماء إذا واصل علماء الكلام تحكمهم في
الجمهور. ولهذا فإن تأليف مثل هذا الكتاب يُعد تهديداً
لتوليد الوعي لدى الجمهور بأن هذا التحكم مزيف.
وبسبب غياب تأليف كتاب من هذا القبيل فإن التكفير
ما زال قائماً حتى هذا العصر.

أن التحكم في هذه المتع يسمح للإنسان بمجاوزة ما هو
حسي إلى ما هو عقلي، أي بمجاوزة ما هو خطابي أو
ما هو شعري إلى ما هو برهاني. ومعنى ذلك أن الباب
مفتوح أمام الجمهور لكي يصل إلى ممارسة البرهان
العقلي. وإذا دخل الجمهور من هذا الباب أصبح من
الميسور أن يكونوا رؤساء في مدينة ابن رشد. وبذلك
ينتفي الانفصال بين الجمهور والحكام. ومن هذه
الزاوية فإن ابن رشد يتعامل على الشعراء العرب لأنهم
يؤلفون قصائدهم من أجل الدعوة للاستمتاع بالذلة
ولهذا فإن الشعراء يؤدون دوراً في منع اتصال الجمهور
بالحكام. وكذلك يهاجم ابن رشد علماء الكلام، وعلى
الأخص الأشعرية، فيصفهم بأنهم نفوس مريضة لها
تأثير على الجمهور. والشاعب تأتي منهم وليس من
الفلاسفة الحقيقيين.

فإذا أردنا اتصالاً بين الشريعة والفلسفة كان
لزاماً علينا أن نحذف المشكلات الزائفة التي نشأت عن
علم الكلام، وأن يمتنع الفقهاء عن جعل الفقه أداة للمتعة

الهوامش

(1) G.B. Kerferd, The Sophistic Movement, Cambridge Univ. Press, 1981, P. 132.

(٢) ابن رشد، تلخيص كتاب الجدل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٤٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٤) المرجع السابق، ص ٤٧.

(٥) ابن رشد، البرهان، تحقيق محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ١٠٢.

(٦) نفس المرجع، ص ٤٢.

(٧) نفس المرجع، ص ٤٤.

(٨) ابن رشد، تلخيص مبادئ الطبيعة، مطبعة الطلي، ١٩٥٨، ص ١٢، ١٣.

(٩) ابن رشد، الجدل، ص ٦٣.

(١٠) نفس المرجع، ص ٣٠.

(١١) نفس المرجع، ص ٥٢.

(11) Plato, Euthyphro, Tvaus, Jowett, Oxford, 1903, P. 12

(١٢) ابن رشد، فصل المقال...، ص ٢٤.

(١٣) ابن قائل المجدي، نجات الخلف في اعتقاد السلف، تحقيق أبو يزيد العمري، دار الصمدية، ١٩٨٥، ص ٧٥.

(14) Averroes on Plato's Republic, Trans. Ralph Lerner, Cornell Univ. Press, London, 1974, P. 82

(15) Libid., P. 24.

صورة من الذاكرة



ابداً القطار في مسيره وقد علا صغيره حتى هدأت سرعته ، هدأت ، هدأت ، ثم وقف..
وقف امام رصيف محطة كفر الدوار ، وتحرك بعض الركاب المغادرين فسمعت خلال وقتهم بين زحام ممشي القطار نداءات باعة الصحف والسميط وصراخ الركاب الصاعدين باحثين عن أماكن لجلوسهم دون جدوى..
كان يومها يوم وقفة العيد الكبير وأجازات المدارس والمصالح الحكومية قد بدأت تعود بالناس إلى بلادهم في المدن الصغيرة والريف وبينهم تلك السيدة العجوز التحيلة القصيرة ذات اللامع الشوكسية العصبية وأبتها ذات الوجه الأبيض المستدير البديع القسمات بعينين زرقاوين ضحكتين وهما تتزاحمان بين الركاب المنفعين في اتجاهي حتى تقفا إلى جوارى في مدخل ممشي العرية ثم أسمع السيدة العجوز غاضبة تصرخ:
« إنتي السبب ياملعونة في كل المصاييب، عموك ما حتجيببها البر ..
قالت لها « عموك ما حتجيببها البر» وزغدتها بنظرة مفيظة كما لو كانت ستحاكمها على جريمة ارتكبتها ..
كانت الغاة تقبض براحه يسراها على حقيبتها المدرسية بينما تحمل في ينها حقيبة جلدية سوداء كبيرة تتلهمل من تأثير ثقلها في ألم محاولة أن تجد لها مكاناً إلى جوار قدميها خلال زحام المارين أمامها إلى داخل العرية وهي تتراجع بصدرها الناهد ورأسها للوراء حتى وجدت نفسها أمد لها يدي أسألها مستأنفاً:
« تسمى يامدوازيل أرفع لك الشنطة على الرف هناك ده ؟؟..
للحظات .. لم تستجب بشاشة قسمات الوجه الجميل لإشارة يدي الممدودة لها .. ولا لاستئذان كلماتي الهماسة ..
من خلال توهج احمرار خديها وهي تحنى رأسها في خجل من تانيب نظرات والبتها كانت كأنما تقول لي باعذار عينها الزرقاوين «...سامحتي .. ليس الذنب ذنبي .. يا أرض ابلغيني ..»

رحبت أنير راسى ناحية السيدة العجوز متظاهراً بعدم رؤيتها حتى عدت انظر لوجه الفتاة المضطرب انتطع إليها وما زالت حائرة .. هل تعطى الحقيقة اضعها لها على الرف العالى خلال الزحام أم لا، حتى صفتها أمها بقولها :

- ما تديها له ياهاشم كلميه هو راخر، إديها له ..

مرة أخرى اصطبغ وجه الفتاة الأبيض المستدير بحمرة حياة هربت معها بنظراتها إلى الأرض لحظة حتى انفعلت ومدت فجة يدها بالحقيبة تحوى هامسة للسيدة التى كنت أظنها أمها :

- يعنى حا اعمل إيه ياخالتي، وماله لما الأستاذ يكون نوق ويساعدنى، أمال يعنى عاجبك

ثم لم تتم كلماتها ...

قاطعتها خالتها ساخرة :

- بقى كده .. والافندى التانى .. الواد ابوقصة ...

ومصمضت خالتها شفقتها متعجبة تهز رأسها ناظرة ناحية الشيخ الملتحي الذى يقف إلى جوارها، ثم تنهدت :

- آخر زمن .. عشنا وشغنا تربية المدارس .. والنبي على أيامنا كانت الواحدة مننا ينقطع لسانها لو تقول كلمتين زى دول .. د! احنا على أيامنا ..

بين ضجيج الزحام وأنا أرمق الفتاة بحمرة خجلها الذى يكسو وجنتيها كنت أحس بعزلي عن كثير مما يحيط بى، لا اشعر بما حولي إلا هى وخالتها ..

هى بابتسامة وجهها الضاحك الجسور بين شفيريها وخالتها تلك العجوز المرتعشة الصوت واليدين، برقابتها القاسية التى بلغت حد الاضطهاد ..

ثم ابتسمت ..

خاطر ما .. غاضب .. وساخر .. قفز إلى ذهني جعلنى أفتح فمى لأتدخل فى الحديث بينهما أقول لهذه السيدة العجوز كلاماً يضايقها، وليحدث ما يحدث، ولكننى تراجعت ..

أطبقت شفتي أمتن نفسى من الكلام، ثم أطرقت برأسى أهوم شاردأ بين ضوضاء زحام القطار، حتى عادت عيناى لتلتقيان بوجه الفتاة وهى لا تزال مطرقة تختلس النظر ناحيتى، ثم ناحية خالتها وتبتسم ..

كانت انطلاقة الصبا الذى يريد أن يعيش تترجح على قسماى وجهها محتمة كأنما لا يحدها سوى الخجل منى ومن الركاب ...

كانت تسرق النظر نحو خالتها، ثم ترتب خلسة وجوه الواقفين حولنا، تلوف نظرات صباها المسورة على كل ما تراه ثم تنطوى على ما بداخلها .. وتتهدد ..

كنت قد اجترأت على مواصلة تامل جمال أنفها الصغير الأفتى، شفيتها الرقيقتين فوق ذقنها اللبية، وعنتها الوردى المسحوب نمو تفجر صدرها الناهد .. أملا العين والقلب من أنوثتها المبكرة.

ظالت أتأمل عينيها الزرقاوين تضحكان ، ثم تسبل جفنيها نحو صدرها الذى نامت فوقه صغيرتان غليظتان من شعرها الأسود الطويل، بينما لاحت على سمات وجهها ابتسامة رفض لا تخلو من حلاوة معنى أنها تمنح خالتها أيضاً أمامى طيبة الرضا والسماح..

ابتسامة حلوة ، عطوفة، ومعتزة ، لها أكثر من معنى ، زابت حلاوتها الى وضيقى من خالتها .. مما جعلنى اهم بالحديث إليها خلال تلمعى ناحيتها ثم اكتفى بأن أستدير بكتفى متقرباً منها أكثر فأكثر..

كانت ترتدى بلوزة رخيصة من القماش الشاننوج الأبيض الهفاهف ، تبرز معالم صدرها ، وجوزة مدرسية زرقاء تضم فى اتساق هادئ أنوثة صباها الصغير ، تقف مستندة بظهرها إلى جانب باب القطار للفق بينما تتسرب نظراتها نحوى خلال ضحكات أحد باعة المناديل والجوارب وهو يصيح منادياً على بضاعته «المناديل المحلاوى الللاوى الللاوى يا اللى ناوى...» حتى ضحك الأفندى السمين الذى يقاسمضى زحام المشى مع زوجته وبناته الثلاث وأحسست بكركشه يهتز ويهزنى معه وهو يتبادل القفشات مع البائع ..

كان بائع المناديل المحلاوى يصيح على بضاعته والرجل السمين جارى يضحك له، يتبادل معه القفشات دون أن أعى شيئاً مما يقوله وأنا فى سرحة الخاطر الذى تسرب إلى رأسى منسأباً فى كل خلايا جسدى بنشوة حاملة أوصل أحلامى مع نفسى.. أتسأل .. ماذا لو ..

ماذا لو انتشلت هذه الصبية الصغيرة من جحيم تلك العجوز الشمطاء ..

ماذا لو أننى قلت لها «تعالى نحب بعضنا ، نقتزج ، ونستريحى من هذه العجوز ، تعالى يكون لنا عشنا الصغير حيث تقيمين مع والدتى فانا نقيم لا أحد لى غيرها، ستحبك أكثر من خالك هذه .. و ..

لكن ..

لكن كيف يمكن أن يحدث هذا .. لقد بدأت أحلم ، بل أخرف .. إننى مازلت فى التوجيهية وإن أخرج فى كلية الآداب التى أحلم بها كى أصبح صحفياً لتحقيق حلم المرحوم والذى عطشجى قطارات السكة الحديد قبل سنوات ستمر على هذه المسكنة هولىة أو يكون قد فاز بها شاب جسور ناجح غبرى..

تنبهت لنفسى وعينى شاربتين مع ابتسامة تحاول الفتاة أن تخفيها بين جفونها اتسائل .. «قبل سنوات ستمر ؟» من قال إنها ستتتظرنى .. هى لا تعرف عنى شيئا .. وأنا لا أعرف عنها أكثر من أنها جميلة ، رقيقة ، ومظلومة ، مع قسوة خالتها عليها .. لكن .. لا .. من قال إنها ستتتظر ؟.. ماذا لو اشتغلت بشهادة التوجيهية خلال دراستى بالجامعة .. وإن تمر شهور حتى أكون حاصلاً عليهما معاً .. وحينئذ مع والدتى فى شقتنا الصغيرة وأثاث جديد متواضع

ورميت المعجوز بنظرة مغيطة شجعتنى عليها ابتسامة الفتاة وهى تنحنى فوق حقيبة يدها المدرسية تخرج ورقة صغيرة وقلماً تكتب بضع كلمات ثم تدرس الورقة خلسة فى يدي خلال زحام المارة والقطار يصفر ، يعلو صفيره ، وبعض الركاب يستعد للنزول فى المحطة القادمة والسيدة المعجوز تشير لى مشماتلة بيدها نحو الحقيبة فوق الرف فأسرع بإنزالها والفتاة تتناولها منى ضاحكة هذه المرة تتمتع بين شفتيها الرقيقتين مع رائحة صدرها لائى أسنانها الصغيرة البيضاء

تهمس :

« مع السلامة .. إرفع تضع العنوان ...»

قالت مع السلامة .. والتفتت نحو خالتها مبتهمة لكن ابتسامتها كانت بالأخص لى ولكل من فى عربة القطار قبل أن تمد يدها بصفتها المدرسية تمسك بذراع خالتها فيما كان القطار قد وقف أمام رصيف محطة دمنهور ، وبدأ الركاب ينزلون ويصعدون وهى تتجه نحو باب عربة القطار بينهم ، حتى تشجعت وأسهرت أمد يدي أتناول الحقيبة من يدها وأوصلها بها حتى سلم باب العربة وخالتها قد سبقتها إلى الرصيف أسالها :

« اسمك إيه ..؟»

« بهيجة .. معاك عنوان بيتنا .. أنت اللى اسمك إيه ..؟»

قالت خالتها وقد وقفت مشيخة بيدها على الرصيف :

« هاتى الشنطة .. واقفة عندك فى الزحمة بتعلمى إيه ؟ .. بنات آخر زمن ..»

ضحكت «بهيجة» وهى تنزل سلم العربة تسلم ذراعها اليسرى لزراع خالتها قائلاً هذه المرة بصوت مرتفع ..

« ملش يا «بهيجة» استلقى وعلك .. اسمى منتصر .. مقتصر النشار ...»

ضجيج الركاب الصاعدين والنازلين وصفير القطار استعداداً لقيامه حجب عنى ما كانت المعجوز تقوله لبهيجة ..

كنت أحاول جاهد أن أسمع أو أفسر من خلال ملامح وجهيهما ما يدور بينهما من حديث .. لكننى عجزت عن السماع أو التخيل ، والقطار بضوضاء ركابه قد بدأ يتحرك ، وبابه أغلق فلم يعد أمامى سوى زجاج النافذة أقرب منه

الرصيف و «بهيجة» بحقيبتها الثقيلة فى يدها قد سبقتها خالتها بين الزحام ، وهى لا تزال واقفة تنظر ناحيتى وراء زجاج النافذة وعينائى قد تعلقتا بعينيهما الحانتين ، تأمل استدارة وجهها الأبيض وضفيريتهما فوق صدرهما الناهد ، حتى تحركت من أمامى للوراء مع مسيرة القطار ..

كانت كنتها الرقيقة قد مالت بالحقيبة الكبيرة فى يمانها وأنا احفر فى خاطرى صورة لوجهها القمرى قبل أن يتبدد القطار عن رصيف محطة دمنهور ، وقد مشيت مبتعدة عني ، مقتربة فى الوقت نفسه منى ، تخفى ملامحها المتجسدة نهائياً فلا يبقى لى فيها إلا ما حفرته فى ذاكرتى ابتهامتها ..

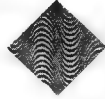
ابتهامتها التى كانما كانت تحلم معى برجاء .. تأمل أن تستطيع إسعادى ، وقد حاولت بالفعل .. أعطيتى عنوانها .. عنوانها ...

وأسرعت أمد يدى إلى جيب سروالى أخرج ورقة العنوان .. أبحث عنها هنا .. هنا .. فى جيوب الجاكطة الداخلية .. فى جيب القميص .. بين كل الأوراق التى فى كل جيوبى .. بين أرجل المقاعد القريبة من مكان وقوفى .. خلف باب العربة .. لم أترك بوصة فى مشى العربة لم أبحث فيها ، حتى أوشكت أن أسأل الركاب ، أبحث فى جيوبهم .. أصابتنى لوعة شاب عثر فجأة على نصفه الحلو ، ثم فقدته فى رحلة قطار يوم وفاة العيد ، بين مدينة كفر الدوار ودمنهور ..

لوعة بحث مجنونة ظلت أقوم بها بين أقدام الجالسين والواقفين من الركاب ، حتى وصل القطار إلى القاهرة .. ومنذ يومها .. منذ حصلت على شهادة التوجيهية وليسانس الآداب وعملت بالصحافة حلم المرحوم والذى ، وأنا لا أترك فرصة أذهب فيها إلى دمنهور .. أو أتعرف على أحد من سكانها ، إلا وأسأله عن فتاة أسماها «بهيجة» بيضاء .. زرقاء العينين .. لها وجه قمر وضفيران سوداوان .. خالتها امرأة عجوز شمطاء ، قاسية القلب ، تحكم تصرفاتها بقيود قاسية .. ثم لا أعرف عنها شيئاً أكثر من ذلك ..

لا أعرف .. إلا أننى قد أسميت ابنتى التى رزقت بها منذ ثلاث سنوات «بهيجة» .. وهى بهيجة حقاً .. بيضاء أيضاً .. قمرية الوجه .. ولها ضفيران سوداوان .. تذكرنى دائماً .. دائماً بابهامة وجه فتاة القطار ، التى التقيت بها ، وشاع منى عنوانها ، يوم وفاة العيد الكبير منذ سنوات.





عَدَمُ يَتَعَادَمُ

إلى صديقي أحمد عبد المعطى حجازي

يَسْأَلُنِي الرَّمِيمُ عَلَى الْجِرَاحِ
يَقُولُنِي زَمَنًا يَحُولُ بَعْضُ أَبْعَادِي طُيُوفًا
الْفَقَى وَتَصَدَّقَنِي
لَتَشْهَدَ حَاضِرَةُ الْقِيَامَةِ فِي حَنَائِي الْعَالَمِ الْمَخْمُورِ
تَتَقَلَّبُهَا
تَذَرُ زَمَانَهَا سُورًا
مَلْفُوسًا تَرْتَدِي أَزْيَاءَ أَيَّامٍ
تَعَالَتْ فَوْقَ مَا كَانَتْ
وَمَا قَالَتْ
وَتَرْخِي لِلرِّيَّاحِ عَلَى رَحَاوَتِهَا
تُسَلْسَلُ مَا تَرَى مِمَّا تَوَارَى فِي غُضُونِ الْقَيْبِ
تَدْنِيهِ تَقَايُضُهُ
جَنِينًا فِي هُبُوبِ جَنُودِهَا

- طرحاً يوافية -

تُراوِجُ على وَجَعِ الجهاتِ الخمسِ
تُسألُنِي جواباً عن حِوَارِ الذاتِ في ليلِ المعَاجِمِ

عن ضحالتها

كَأَنِّي هَهُنَا لَأَقُولَ أَنْقَاضاً

نُثَارَ قَبِيلَةٍ

وَكُذّاً

حِبَالاً

ضِفْطَراً

جُمُلاً

تَحْدَرُ مِنْ تُرَابِ الأَمْسِ

تَنْشُدُ رَحْلَةً فِي عَالَمِ الأَمَوَاتِ

تَحْفَرُ فِي مَجَاهِلِهِ نَوَافِيساً

مَفَاوِزَ مِنْ حُثَيْنٍ وَاهِمٍ بِالذَاتِ

يُنْعَشُ جَنَّةً فَفَقَدَتْ مَعَالِمَهَا

وَتَسْتَقْرِئُ... وَلَا تَقْرَأُ

يُنَازِعُهَا صَدَى الأَعْمَارِ

فِي غَسَقِ المِرَاسِمِ وَالتَّقَاوِيزِ المُنَلَّةِ

تَرْتَوِي مِنْ شَحْبِهَا جُرْعاً

تُطْفِرُهَا كَوْنِي مَنَسِيَّةُ الأَحْجَامِ... أه...!

كُلُّ مَالٍ يَرْتَعِشُ فِي خَاطِرِ الأَضْرَاءِ

خُدْعَةً مِيثَةً بَاعَتْ بِكَارَتِهَا

وَلَمْ تَقْبُضْ سِوَى حِلْمِ يَوْمِ الحِشْرِ

لَمْ تَقْبُضْ سِوَى حِلْمٍ...!..

جاءت لا كاريير ت: كاظم جهاد

أدين للصنفه بلقاني وشعر السحاب. اكتشفت في
منزل صديق لي «قصائد جيكور» حال صدورهما
بالفرنسية بترجمة صلاح ستيتية وكاظم جهاد.
فجعلت أتصفحها وأستوقفني، بحدة، الأبيات الأولى من
«تموز جيكور» :

نابه الخنزير يشق يدى

ويصرخ لظاه الى كبدى

ودى يتدفق. ينسابه:

لم يقد شفاق أو قحاح

لكنه ملحد.

تصوير رائع، بل ساقول استحوذ رائع عبر الشعر
على أسطورة عريقة من حضارة الرافدين ماكنت، في
سذاجتي أو جهلي، لأحسب لحظة واحدة، أن هذه
النصوص العتيقة، هذه القصائد السومرية والأكدية
المنقوشة على رقم من الطين، وهذه الشخصيات الأسطورية
المتعمدة طويلاً في صمت الرمال، يمكن أن تعاود الانبثاق
على هذه الشاكلة لدى شاعر معاصر، وإن كان عائشاً
في المكان نفسه. ما كنت أحسب أنها يمكن أن تكون،
اليوم أيضاً، مصدر إلهام وتامل وتماء. وهامي ذى تعاود
الظهور في شعر السحاب. بل أكثر من هذا: إنها تتنفس
وتحيا، كما لو أن الخيالات العظيمة لعشتار وتموز
وسواهما لم تبرح هذه الأماكن قط، وكما لو كان ما يزال
في مقدورها أن تأتي لتلمس الأحياء القادرين حتى الآن
على الهمس بأسمائهم. في إحدى صيغ أسطوريته، يموت
الإله تموز، شأنه شأن الفينيقي أدونيس، من جرح
أحدثه خنزير برى. ولكن تموز سينبعث لأنه إله؛ ولأنه إله
النبات والخضرة فهو ينبعث في الربيع. لكن من أين
للشاعر أن ينبعث؟ بل هل يقدر أن يواصل البقاء بعد
جرحه؟ إن كل انبعاث محرم عليه، وما يجمعه بالإله هو

بلاد بمثل هذا القرب

الجرح وحده. ما من بساط مزهر يشقائق النعمان من أجله. وما من سنابل للقمح مشرئنة نحو الشمس، بل للحب، أي العطش الذي لا يروى أبداً، والحب غير المتبادل قط، والحياة غير المكافئة البتة. إلا إذا صنع الشاعر - وهذه هي بالذات حالة السيباب - من أرضه الأم ومن الذاكرة التي تجعلها وتصلها بالإله المبعوث مشيئة يسرى فيها الدم، أي الذكرى أيضاً، يسريان في الاتجاه للعكس، صاعدين من الابن إلى الأم، ومن الشاعر إلى الرحم الأرضي، منعشين على هذه الشاكلة الترية التي رأى عليها النور:

هيكور. ستولد هيكور

النور سيورثه والنور

هيكور ستولد من هيرس،

من عصاة موتس، من ناري ...

منذ سنوات وأنا أحتفظ في داخلي بكامل العاطفة التي أثارها هذه القصيدة الأولى التي أقرأها للسيباب، هذا الشعور بقيار غير منقطع أو متجدد الانبجاس على نحو معجز بعد قرون من الانطمار والنسيان. حتى يتدفق الماء المصفى في الأرض ينبضي أن يكون المرء كشاف ينابيع ولتعاب الانبثاق هذه الذاكرة الكامنة غير الميتة أبداً، ينبضي أن يكون المرء شاعراً، ينبضي أن يكون السيباب.

في مصانفة ليست بالمصادفة حقاً (فأنا طالما لاحظت أن القصائد تأتي في اللحظة التي نكون ننتظرها فيها بسرية) كنا، أنا وزوجتي، قبل اكتشاف السيباب بقليل، قد قدمنا، في جنوب فرنسا، في «كوديس» على وجه التحديد، قراءة عنوانها «تشييد الخليقة»، جمعنا فيه قصائد حول نشأة العالم. وكان بين عناصرها بالذات الحوار الرائع بين الإله - الراعي «دوموزي» والهة

السماء «إنافا»، وهما السلفان السومريان لشمس وعشتار. فما أسعد المصادفة في أن أعثر، بعيد ذلك، على أصداء من هذا الحوار لدى شاعر عراقي معاصر!

دوموزي إله - راع مغرم بالإلهة كلية القنبرة إنافا. ولكنه إله هش (والعشق يطبع بالهشاشة حتى الإله)، إله منذور للتضحية من دون أن يعرف بذلك. وأريد أن استشهد هنا بثلاثة مقاطع قصيرة عن مساة هذا الإله وموته، لأنني أجد في شعر السيباب رجوع صدها الحق. صدى لا فحسب لمساة الإله، أو جرحه أو موته، بل لكل ما يحيط بذلك، كما لو أن المشهد لم يتغير قيد أنملة منذ ثلاثة آلاف سنة، نعم، الزهر والفريز وأعواد القصب ورائحة البرك والشمس المزهقة وزعيق الحيوانات الغائصة، إلخ ...

دوموزي متسلق على أعشاب فرجة في وسط البرك الواسعة أو «الأهوار». يفوق فيري فيما يرى النائم:

مستلقياً بين صغير النبات، بين صغير النبات

كلن الراعي مستلقياً بين صغير النبات.

وفيما يستريح بين صغير النبات،

رأى علماً فارصهف، بالفتاعها من روبا!

استيقظ وزكرت هفنيه، سرحباً.

فينادي دوموزي على شقيقته، الإلهة عشتارينا، ويقص عليها حلمه.

كانت أفسان الأسلى تحيط به من

كل جانب

ومضى عمود قصبه تنفرد رأسه في

اتجاهه!

عود بفصنين، سال أهدما بعيداً عنه!

وفى الخرج، تبربه منى الأعجبار!

والنهر اطفأ همزات نارى!

فتقول له اخته إنها ترى فى هذا الحلم فالاً سيناً،
وانه يتنبا بموته القريب، فجعل الإله يرثى نفسه :

طفق الراعى الغنى يندبه عظه :

عشقه بين البشر راعيا بسيطاً

وهذا كيف اعلل!

أخذوا شياهم وسلبوا عملانى،

وهذا كيف اعلل!

أخذوا نعامى وسلبوا أهننتى،

وهذا كيف اعلل!

أهننتى تصول من الياس قربى الموائد!

وعملانى البيتة فتن قربى سياج العطيرة!

وفى البادية الفاحشة بالهداد تنبع الكلابه
غزلاً!

وها قدسائ تنزلقن فى الحفيرة الميابة!

قبرى يفتح أسامى، لا أقدر على فدايه!

قدسائ ترنحتا تحت الرياح المطيرة!

الماصفة، الماصفة تحملن الى العالم
الأفرا!

أحسب أننى أسمع رجح هذا فى أبيات المصياح
التالية :

الموت فى الشوارع

والعقم فى المزارع

وكل ما نحبه يموت.

الماء قيده من البيوت

والهت الجداول الجفاف

غداً سيصلبه المسيح فى العراق

ستأكل الكلاب من دم البراق.

ثمة هنا ما يشبه رجلاً للجرح الأساسى، بل قد أنعت
بالمؤسس، لهذه الأرض، فى الصورة العتيقة لهذا الإله
المضحى به، صورة لا يستعيرها السصياح، كما يقال
أحياناً بسطحية، بل هو يأخذها ويخطها فى لحمه، وفى
حياته الوجيزة جداً : تضحية كان هو نفسه ضحيتها
غير المستسلمة، ولا هى بالمنتحبة أو المتضرعة، وإنما
الواعية والصاحبة تماماً.

إن ما أدبى به للمصياح هو كونه قد تكلم عن هذه
البلاد، بلاده، وعن هذا النهر، عن غابات نخله، وأعواد
قصبه، وطينه، وعن محبا أمه، عن العطور والأصوات،
عن الصراخ والصمت، تكلم بصورة هى إلى هذا الحد
لهابة وبقية بحيث صار هذا كله قريباً منى، ويحيث أننى
عندما أفكر به أحياناً أو أحلم به، فأتأ أشعر بنوع من
الآلفة، أشعر أننى قد ولدت هناك فى قديم الزمان، فى
الزمن الذى كانت السماء والأرض لا تزال إحداهما تحب
فيه الأخرى، وتكتشفان معاً معجزة العالم، أشعر بأننى
ولدت على هذه الأرض التى هى الأرض - الرحم لأهلنا،
وخصوصاً لأهلنا فى مختلف صنوفه: أشعر بأننى
أضعت هذه الأرض وعاديت البحث عنها منذ آلاف
السنوات.

صلاح ستيتية ت: ك. ج

شاعر مما قبل الشعر، اقصد من قبل أن يصبح
الشعر فناً أو صنعة. ومع ذلك، فالسياب ولحد من اكبر
فنانى اللغة أو صناعها الماهرين. سأتحدث لاحقاً عما
يجعل من العربية، عربية بدر، فى عراقتها، اللغة الأقدر
على ترجمة العريق. ولأنه لينبئى الكلام عن العراق ما إن
نستحضر لغة كهذه، لغة رائعة العراق فى بنياتها
وتابضه، داخل سلفياتها، على المعنى الأقدم. لكن
العريق، السحيق فى البعد، هذا الذى ليس عنه ذاكرة (إن
اتبعنا المعنى الحرفى للمفردة immémorial) إنما هو
ذاكرة أولاً. ويذكر ثماكر السياب هو، أساساً، صانغ
ذاكرة، لكنه لما كان شاعراً مما قبل الشعر، فهو معنى
ما قبل - ذاكرة أيضاً. ما كان ثمة ياترى قبل أن يصبح
الفن فناً، والصنعة صنعة واللغة لغة؟ كان ثمة الوهل أو
طين الأصول ولا ريب أن من الأنسب أن نتكلم عن
الأصل، بالمفرد وبصروف كبيرة، على ضفاف البركة
الفرنية للأيام الأولى للخلقة. كان ثمة الفرات الذى لا
نعرف إن كان يغترف مياهه من الفضاء أم من كتاب
منزل، الفرات وكواكب سمائه الرهيبة والمتأخية بصورة
جد ملفزة مع ذلك. كان ثمة، ومايزال، هذا اللغز العذب
والمؤله، لغز القمر، القمر المذكر فى العرييتوسواها من
لغات المنطقة، على حين تسانت الشمس، كان ثمة،
ومايزال، العناصر البدئية، الريح التى تلعب وتجد سعف
النخيل، الشمس المسماة أعلاه والتى تظل هى الممثل
الاساس فى هذا المسرح الذى هو يشساعة الكون،
والقيم الذى يهب ماء السماء أو يمنعه، الذى يتناوب
والنهر فى حركة مده وجزره، والأرض، الأرض الطاعمة.

بدر فى موته

بسنابلها والعناقيد، للمخصرة أو المزهرة لكن المصعوقة أيضاً، للعراة، العقيم أحياناً، والمحفورة إلى مالاتهاية له بالقبور.

ما كان ثمة أيضاً، في الأصل، مما لم يعد قائماً؛ ثمة الشعر بالذات، والشاعر، يشهد على أن كل شيء، ما إن تمحى التراكمات والتبريرات والعقلنات والتكيسات، على أن كل شيء إنما هو، إلى الأبد، أصلي. إن «الأصالة» بمعنى التفرد Originalité، التي هي واحدة من أكثر أساطير الإبداع الغربي المعاصر عناداً، والبساطة ملكوتها بصورة متساقطة مع الإشعاع الذي يمارسه هذا الغرب على شتى أرجاء المعمورة، هذه «الأصالة» لا تعني، في شيء، السيباب، هذا الفقير المعوز الباحث عن «الأصالية» وحدها، بمعنى التشبث بالأصل Originalité وهناك، نعم، هناك «جيكور». جيكور ونهرها «بويب»، هذا الجدول الصغير. جيكور تحت الهسيس الشاسع لآلاف النخلات. ولقد حدث لي أن قمت، عن عزم وتصميم، بزيارة جيكور، في أدنى وادي الرافدين، قرب أور وأورك، في مناخ أرض حمراء نحس أنها سرعان ما تبيض ما إن يشع الماء؛ ذهبت إلى هناك لاألتقي، قرب قرية من اللّبن الطرى، ظلّ السيباب. كان هذا اللقاء بالنسبة إلى، على مقربة من النهرين المقدسين، كمثل اللقاء بالملك المعاق في غابات النخل، جار الشاعر وبليله. وهل أنسى أن الملك قد ولد هنا بالذات، على هذه الأرض الآشورية، عبر تحولات متوالية للثور اللجنج إلى غفريت مزود هو أيضاً بجناحين، وأن ثمة هذا التحول الطويل والبطن للحيوان البئى سستمخض، ذات يوم، في ذروة الهرم، عن هذه «النفس» أو «الروح» التي يقال لنا إنها موعودة

بالسطوع؟ تحول المادة إلى ضد - مادة ملهمة: إن هنا ما يشبه منبع الرؤية الصوفية للكيان، ولكن هذا موضوع آخر يستاهل معالجة أخرى. والسيباب، هذا الفلاح الغريزي بالغ الرفافة على شواطئ الفرات، فقير الفقراء، والجائع لكما للإلهي أكثر مما للخبز الذي طالما كان يشبع في طفولته، وهذا ما أن ينسأه الشاعر أبداً، أقول إن السيباب، هذا الصوفي «الفطري»، بل قد ادعوه بالصوفي مما قبل الصوفية، هذا الفرد الشموس المتخض على الآلهة الانظاظ قد نظر، أولاً، بحدين غامض، إلى تموز الصورة الأولى للتضمحية، ثم ناحية المسيح. ولقد تجرأ على أن يلقى على الأخير، أي على القريان الصي المهدي والمحول إلى حياة، النظرة الأكثر حدباً، الأكثر تقوى، والأكثر محبة التي القاما مسلم على السيد المسيح أبداً. ولقد ذهب السيباب في ذاك إلى حد الجمع، في إحدى أكثر قصائده روحانية، بين عذاب هذا الذي وهب حياته فدية للبشر وحياة الغبي محمد المذنب بنار النكران والجحود.

إن معيشنا العاصف لتتخلله لحظات صحو وحيرة تبدو علامة حاملة للخلاص وهي تهم بأن تتشكل فيها، بيد أنها سرعان ما تتلاشى وتعود إلى السديم الكوني وتضيع فيه. ومع ذلك، فهذه العلامة، وبها بدا لنا من وهميتها، إنما ينبغي السعي لتمييزها وظها بسطوع في الكلام، كلام هو مجازفتنا وفرصتنا: أحسب أن هذا هو المشروع الشعري ولا شيء غيره. وهذا الأمل اليائس أو أمل اليأس هذا، هو ما يجعل من السيباب، هذا المتصوف والمترنم يجعل منه في الغريبة، وجودياً حدى التجربة معاصراً لوجوديات الغرب. على أنه، وبصورة

مفارقة، إنما ينهل المراجع الأساسية لتجربته في اللعب من سومر وبابل وإن فعل ذلك بصورة رمزية. وهكذا نرى مبلغ التعقيد في صورة الشاعر، هذا الوريث لحضارات أصلنا الكبرى، والذي هو كذلك ابن لـ «هنا والآن»، «هنا» و«آن» موضوعان تحت طائلة للتساؤل ومطعون بهما بصدّة لأنهما لم يفلحا في تحويل المعطيات الجوهرية للكيان امس وغداً.

أشرت إلى علامات أمل. وبالفعل، ففي مواجهة الرق المشدود إلى الأرض القاحلة، تحت القيم الزاخر بالرعود أكثر مما بالمطر، هناك السندباد، هو ومخيلته حارّة البهار. السندباد الذي يقال مع ذلك إن الكنز الأثمن الذي يمكن أن يلقاه إنما يكتشفه في حناياه بالذات: نهاية رحلاته وفي مواجهة تعب الكبار، وانقشاع أوهامهم الدائم، هناك الطفولة وشلالات ضحكها: مليون فراشة غصّة. وفي مواجهة المدينة المهدّدة والمهدّدة، هناك جيكر، التي ليست سوى قرية، إنها جميع القرى في آن معاً، نقطة بؤرية للعالم، شمعة توشك أن تنطفئ تحت انفلات الرياح والأهواء، ولكنها صامدة، مثملاً بشكل الكلام، المطلق بالظلام، شمعة هو أيضاً.

يشكل الزمن، إلى جانب الفضاء، أحد أقانيم الخلق العفوي للسندباد. ساصف بعد قليل المحيط اليومي للشاعر: الفضاء بالذات، الجغرافي والطبيعي، الذي يأتي لينطبق فيه ويتراكب معه فضاءه الذهني – هذا العراق، المخضر تارة والمجذب طوراً، فضاء أحلامه الأسطوري غالباً إن لم أقل الأسطوري حصراً. عراق أزلي عاصمته المنتصرة هي بابل، ولكن عاصمته الفعلية والصوفية هي جيكر. عراق أزلي: لقد انطوت الصفة بتلقائية عبر

حركة يراعى، وعن هذا بالذات يكلمنا شعر السندباد، عبر تقاويم رجال هم أكثر زوالاً مما يزعمون تسليطه على الرقم أو على أعمدة معابدهم. كتابات، خريشات من العرق والدم، يحدث، وهي الأكثر أمحاءاً من الإيماءة التي خطتها، ألا تدوم أكثر من الخريشات بعامة، قيل إن تمحى بفعل التأثير المتضافر للشمس والمزن، إلا إذا جاء الشاعر ليؤريها في ديمومته هو. إن ما يخطه الشاعر في كتابته هو واحد من ضروب الأبدية، على أنها أبدية سلبية، مصنوعة لا من اكتمال الزمن كمثل ثمرة تينج، وإنما من تطبيق غير المثلث: فضاء هو أفق مسدود، وزمن كمثل حلقة نافذة. زمن – بيكور، زمن – قناع، زمن – ثبات: وإذا نرى إليه ملفوفاً بالجمود على هذه الشاكلة منذ آلاف الأعوام التي تعود إليها ولادة ما بين النهرين، فقد نصب أنه لا يسير في أي اتجاه، وأنه لا يتمتع بغاية قط. وشعر – ثبات هو شعر السندباد، يشهد، كمثل صوى في قارعة الطريق، على الحركية القوية لأشياء الوجود الذاهبة عبر منعطفات عابثة ومتبخرّة إلى تلاشيها التام. هذا هو، خصوصاً، ما يكلمنا عنه الصوت العنيد للشاعر، صوت ممتنع على التقليد لرجل لم يتحدد إلا بالقليل من الوشائع (فالسندباد، في خاتمة المطاف، رجل قرأ القليل: فلم يعرف من لغة أجنبية سوى الإنجليزية، وسافر لماماً، فلم يرتحل حقاً إلا في فترة مرضه ناشداً، من بلد إلى آخر، العلاج الضروري لحالته: وعاش قليلاً، إذ ارتحل على أطراف أصابعه عن سبع وثلاثين سنة، السن التي يبدأ فيها الآخرون بالإحساس بالوجود حقاً وبالخطام). صوت ممتنع على التقليد، أت من أغوار حسيقة لذاكرة النوع، ذاكرة مما قبل الذاكرة، فن مما قبل الفن، لغة مما قبل اللغة.

من شعراء ميثولوجيين كبار في حداثتنا، كسيفيريس مثلاً، هذا المغنى لأرض عريقة أخرى. هكذا كتب السياب في قصائده ليجير، بلغة مرهفة ومباشرة في أن (بل قد تكون لغة «هظة»)، ومحصورة حول بضع أفكار أساسية ويضع صور مركزية، عدداً من أعند مراثينا. مرث عديدة من حيث إنها تعلق بذكريتنا وتجلدها حتى لتعجز الذاكرة عن التخلص منها مهما فعلت. إن «تموز» الإله المغتال والمنبعث، قد تغفل، بفضل السياب، في المتخيل العربي يمثل هذه الحدة بحيث منح اسمه في الخمسينيات لتيار شعري مجدد نهض بقوة بوجه الاتجاهات الأكاديمية التي كانت مهيمنة في جميع أرجاء العالم العربي تقريباً. وسيلحق هذا التيار، لا بدون حسر، في أن يفرض، بفضل البركة غير المادية للدم المراق والمستعد رمزياً، عبقرية تخيلات ندية ومخلقة على الصلابة الألفية للعربية في سلفياتها التي لا تقبل الزحزحة.

هل قلت إن العربية، هذه اللغة العريقة والتي هي من أكثر اللغات تعقداً وتفقهاً، إنها حبيسة سلفياتها؟ الحق، بفضل عدد من الشعراء، يظل أحد الرواد بينهم على أنه رائد بالغ التواضع والابتعاد عن مراكز القرار وأصواء الشهرة المفضولة لدى البعض بسرعة – هو بدرنا، بدر شاكس السياب، كسرت العربية مظاهر جمودها التقديسي البعيد العهد وثباتها الفاتن. هي جريمة بحق الأب، أو، لما كانت اللغة أمومية بالتفضيل، فهي عملية اغتيال طوقسية ورمزية للأب. إنها، وإن تكن تزال متفحفة في صيفتها المصعولة دوماً بالعريق، ستصبح لغة السياب: مميزة بين سواها بهذا المزيج من الألفة المصسوبة والابتعاد المستقز، غير صانعة إطلاقاً لكن غير مسهولة

إن القصائد المخصصة ليجير، التي ترجمتها مع صديقي الشاعر العراقي كاظم جهاد، منبئة في مجموعات عديدة للسياب. قصائد تقتنى، كما حاولت الإبانة عنه، من معرفة متبحرة بالميثولوجيا ومن التجربة الشخصية أيضاً. من الأحلام السلفية – الأصلية ومن مواقف حاسمة من أجل «هنا والآن». من ثقة مثبطة وحماسة شبه صوفية. كذلك هو مشروع السياب، هذا المشتغل بلا هواده للامس والغد، الواضع، ببالغ القلق، أحدهما في مواجهة الآخر، الأمس البالغ العراقة واليوم الشديد الهلامية، حتى ينال، بفضل عمل الاستغراق هذا، نهاية الهم ودياة الجوهر الفقير، خيرنا الأثمن. شانه شأن واهمو، الذي جبل من نفسه ذات مرة، الناطق بـ «عبارات»، يحقق السياب، أبعد من كل ثقافة مخصوصة، وطوراً بعد طور عمله كهدام عنيد في خدمة شيء من «الواقع» يتعين اكتشافه – تمت الانقراض. وإنني لأذهب إلى حد القول إنني أرى في السياب واحداً من الشعراء النادرين الذين تنال محاولاتهم اليوم، تلقائياً، وكمثل حق صعب بالكلام، شركة حسنية مع الكوني، الكوني الذي يعبر عن نفسه كلما أمسك «عابر هائل» (هكذا عرف مالارميه واهمو) بكلماتنا، مجازاً على هذا النحو يحفظنا. إن السياب لأكثر «نشافاً» أمام الآلهة وأكثر تصميماً من هولودلين الذي كان يعتقد بإمكان الوثوق بإحسانهم وأنه لأكثر مباشرة من ريلكه أمام أشياء الأرض، الأشياء الفقيرة والحادة، التي لا يكاد هو يجرؤ على تعدادها ويصورة إلماحية دائماً (الجرة الفاضجة، والمحار الموشوش، والزمل الذي نفل تابعين له بوعي أو بلا وعي، والحديد صانع ظلام الأسلحة، والماء صانع الغرقى، إلخ...). وأكثر امتزاجاً هو بالطنن القطعي

أبدأ أيضاً. ولئن كانت معتمدة نوعاً ما بباحث من عتامة المعنى، فهي لا تتسلح قط ضد شفافية القلب ولا إزاء رقة عجيبة أحياناً، للصوت. وتوى في بعض الأطوار (ولا ننسى دلالة اسم «بحر»)، إلى الشاعر وهو يمين في التبسيط ليقرب، في موضوعاته وأساطيره ويموزه وإيقاعاته، من أكبر عدد ممكن من الناس. لكن حتى لدى ممارسة هذا الضرب من الشعر، الفاطس في التعقيد المضاء للحاضر المعيش، فإن اللغة العربية، الآتية من حقب هي من البعد بحيث لا يتروّد بعض علماء اللسان في اعتبارها سمرتناً اللغوية، تظلّ تعلق ببعض مظاهر الياس، وبغذوية عسوية على التفسير، كما لو كانت تريد أن تظل غائبة عن طريقتها أو مسكتها. إن نوعاً من التعميم ومن الإبهام يطبع التوالد الشعري: فثمن النبوة هو هذه الزيجات الحادة مع شمساعة الكون. والعربية، كما أكدت عليه غالباً، هي لغة نبوة.

وعدت أن أعود قبل الاختتام إلى جيكرور لأقدم عنها بطاقة بريدية فورية. نعم، إن جيكرور، تحت سعب النخيل، هي ولعة من الصمت تلتقي بصدّة السموات الطازجة، سموات أسيا المهيبة العمق، التي لا تتدنّ، إذا حدث لها ذلك، إلا بوعود أمطار غير محتملة. أو يهطل المطر، فنسطمع ملايين الفضلات التي تزرن جيكرور عند ملتقى النهرين ككائن واحد عملاق محزون. كائن أفرغته كل

هذه الإيماءات المتتهدة والفظظة الهاطلة مدراراً. لكن الصفاء هو ما يسود أغلب الأحيان حول جيكرور، هذه القرية، الفقيرة، هو وملكوت نور يرشح بعشق وإلىه يصاعد، من النهرين، النور الآخر. نهران سيدان هما أيضاً، كالقور الذي يحتضنان، سيدان بالوهة مبهمّة سرعان ما ستتصلب في عصا إبراهيم، إبراهيم الخليل، الراعي من هنا، عصا تشير إلى إله واحد أحد، دجلة والفرات، ومنعطفاتهما الواسعة الآتية إلى هنا لتضفر، في وحدة واحدة، مجراهما المهيّب الهادئ. ولم «المهيّب» ما دام كل شيء يعلن هنا عن البسيطة ومادامت أغنية بسور تقوى أحياناً على أن تعبر عن الغراميات الأولى، الضائعة والولهي؟ لكن أي مهابة أيضاً لا تكون مهابة البسيطة كذلك هي أيضاً غزوية جيكرور، أبعد من الغراميات الينة، وأبعد من العصافير الحية الملقية بظلالها على السطائح: هذه البساطة الموعودة بها سهراتنا. هذه الحديقة: موضوع وعد بالغ البعد والقرب في أن. فعلى قباب قوسين وأدنى من هنا، تقول شجرة إنها الشاهد الأخير والبرهان الأول على الفردوس الأرضي. وما ياتلق على قباب قوسين أو أدنى من هنا، في هذه الشجرة التي تبدو بلا عبقرية ظاهرة، هو، مع كل شيء، النار الممتة لحضور ...

رقة جفن



وأدركتُ بعد أن تعبتُ: أن الأمر يخرج عن حدود الاحتمال. ثمة شوارع تفضى إلى البحر، وشرفات تطل منها العجائز، وشريط لقطار غرب المدينة يطلق صافرته كل حين ويغيب، وبيوت صغيرة غالبا من دورين بسقوف من القرميد الأحمر تختفي داخل أشجار كثيفة تسكنها العصافير، ودائما ما يأتى صوت البحر رتيبا بالخاوف والحنين.

«أنت جئت تبحث عن مصيرك أيها القادم لآخر الأرض»

وعدتُ مرة أخرى من الدوران فى الشوارع وقد أنهكتنى البحث عن مأوى، وأدركت للحظة أن ما أبحث عنه فى هذه المدينة من رابع المستحيلات.

اندهشتُ لكم العربات التى تجرها الجياد، تدرج فى شوارع متقاطعة مستسلمة لضوء نافذ من الجهات الأربع.

تاملت شمس المدينة، وقاومت تعبى بالاستناد على جدار البيت الذى يستقر على جدول الماء، الذى يذهب إلى البحر حيث تجر السفن مبتعدة.

هبط على من الشرفة صوت امرأة:

« تنور على رجلك من أيام.

« أبحث عن مأوى.

« تقصد سكنا .

- أقصد أى مكان لبندى حتى لو درجة سلم.

انتهيت للصوت الذى يكلمنى، رفعت رأسى إلى أعلى فوجدتها هناك تبتسم ، ويضوى وجهها باحمرار الدم، وتلك البسمة الغامضة. رأيت صدرها يطل من طوق فستانها ويرقد على سياج الشرفة الخشب، وأيضا لحم الذراعين.

قالت:

- عندي ماتريد.

- الماوى؟

- الملاذ.

- صحيح؟

- بيت مستقل لك وحدك.

- أخيرا.

وكنت أدور فى الشوارع من شريق الشمس حتى غروبها، انتهى بى الأمر إلى شريط القطار الذى أتأمله راحلا، مختفيا فى الأفق البعيد، وكنت أرى البيوت قبل أن تفتح أبوابها، ثم أرى نسوة المدينة المستحلمات يخرجن من البيوت متوجهات إلى مكان لا أعرفه يحملن السلال فى أزرعهن. لابسات أثوابا فضفاضة تمتلئ بهواء البحر ، وكن لا يتكلمن، يسرن متوهجات يتأملن بعيونهن الطرق، ويشدهن صوت الموج.

لم أصدق ما سمعته من سيدة الشرفة، وخفت أن الأمر ربما كان مزحة تُطيل الحزن والحيرة.

أشارت بيدها: أن أدور خلف البيت وأقابلها هناك. استجبت للإشارة وعبرت مررا معشبا على جانبيه بعض أشجار المشمش والليمون.

انتظرت لحظة واقفا امام الباب أتأمل كشك الخشب المسكون بالنباتات.

انفتح الباب ورأيته تخرج بجسمها الفارع الرشيق، وهيبتها المقتحمة تسربت الطمأنينة إلى قلبى مختلطة بمخاوف الفواتيم والنهايات. أحسست بالتعب يفارقنى وأنا أنطلق لهذه السيدة التى خرجت لى من حيث لا أحسب.

رأيته تبتسم .

سالتُ:

- ممكن لو سمحت أعرف الإيجار؟

استسعت ابتسامتها ورايت لمة الشمس فى اسنانها .

- لا تتعجل دعنا أولا نعاين المكان .

سارت امامى ، وسرّت خلفها . كانت ترتدى فستانا فى لون السماء الصافية ، واسعا على جسدها المشدود . كانت تزيع شعرها عن وجهها وتتنظر ناحيتى كل حين .

كنا قد اقتربنا من البيت الذى حدثتني عنه .

بناء عتيق يقع خلف بيتها الكبير الذى يطل على الشارع ، ويحتل مساحة كبيرة من الارض .

كان البناء من حجر . دور واحد ، له شرفة دائرية بسور من خشب قديم ، وله سلالم صاعدة من رخام أحمر يتدلى من سقفه أمام الباب فانوس من نحاس مطموس اللمعة ، مسلسلا بسلاسل سوداء ، يواجهه عقد يتوسطه نقش لامرأة ورجل ، عليهما مسحة من حزن وانتظار ، ومصراع الباب من حديد اسود ، على شكل كف ادمية قابضة .

واجهتني وهى تبسم ، فابتسمتُ لها بتقدير حقيقى لكننى لم استرح هذه المرة لابتسامتها الغامضة تلك . حدثت نفسى «انتزع مخاوفك ، جيرة طيبة ، وماوى يأتيك على غير انتظار» .

فتحتُ الباب فسرى فى المكان صوت كالآنين ، ولاحت امامى صالة واسعة على نحو ما ، تحدثت معالمها عندما فتحت النافذة على حديقة جانبية ، وشيع فى البيت نور النهار .

رايت جفنيها يرفان عندما غادر البيت الهواء المحبوس .

أخذتُ من مشهد البيت ، وأحسست أنها مزحة ، أو فغ من الفخاخ ينصب لى .

صور ملونة على الجدران لعائلة ترتدى ملابس أغوات بادرا ، صارمى الوجوه تحديق عيونهم فى الفراغ المحبوس تحت الزجاج ، مبتسمين . قطعة من قطيفة ملونة نقشت ببعض أبيات الشعر لم أستطع أن أقرأها لقدمها . شمعدانان على دولا ب الإستيل الصغير على رفوفه من الداخل تماثيل من بورسلين وصينى ملون .

تأملتُ صورة لسيدة على الجانب الأيمن للجدار تبسم بورع ، وأخذت أقارن بينها وبين السيدة التى تقوينى الآن . ينبغى على أن أعترف فلقد سحرنى البيت بثأته الرصين ورائحة البخور المحترق التى لم أستطع معرفة من أين تهب؟ .

أخذتُ تفتح امامى الحجرات ، وأنا كمن يطل على أحد المشاهد فى متحف قديم . ملأتُ عيني بالصور الملونة ، وشئت الألوان بروحي وأنا أحاول الهرب من الأسئلة التى تحاصرني تلك اللحظة الغامضة .

- عظيم يا مدلم .

طوحت يدي في الفراغ، وعادت تحاصرني المخاوف من جديد، ووجدت نفسي أغمس «أية لعبة تلعبها معي هذه السيدة».

التفتت ناحيتي وردت باب الحجرة التي كانت تقف أمامها.

- أعجبك البيت؟

- جداً. نتكلم في الإيجار.

- ليس وقته الآن. قلت:

- أنا لا أفهم.

- سوف تفهم. سوف نتكلم عن الإيجار بعد أسبوع من إقامتك. خطت ناحية الباب الخارجي ثم وقفت تجاهي تتأملني ، ورايت ظلا يكسو ما تحت حاجبيها، وعينيها تشعان وميضاً خافئاً. قالت:

- على فكرة أنت لم تسألني: لماذا هذا البيت خالٍ؟

- فعلاً.

أطلقت ضحكة مفاجئة، شعرت لحظتها أنها تخترق بدني، مندفعة إلى شراييني. رايت وجهها يكتسى بعلامح الصبور على الحائط وقد شملته مقعة خالصة. كان شعرها الآن يتراسل في الريح التي اشتد هبوبها فجأة. أعطتني ظهرها وسارت، وسمعتها تقول:

- يقولون عنه في البلد إنه مسكون.

ثم توقفت في الممر، واستدارت ناحيتي مبتسمة. قلت لها:

- أكيد، سيدة مثلك لا تؤمن بالخرافات. قالت:

- من يدريك. أنا مثلاً أؤمن بك .

- قبضت على سوارها الذهبي، وقالت :

- على أي الأحوال إذا رأيت أو سمعت شيئاً قاومه باليقين.

- اليقين. ؟

- بالطبع. ألم أقل لك؟

- ماذا؟

- أنا أنتظرك من زمان.

روا صلت سيرها حتى اختفت عن عيني.

غرق في منطقة السحر، وغصت في تلك البحيرة التي صنعتها لي هذه السيدة. تأملت المنزل، ووجدتني أطير فرحا هامسا لنفسي، «لا شيء يهم. المهم المأوى». جلست على الكنية في الصالة، وركنت رأسي على مسند المقعد وأغمضت عيني. ثمة خدر يسري في بدني ويشدني لنعاس يخرج من كل مسامي. كنت أقاوم وأحاول النهوض لأحضر مقاعي من الفندق البحري، لكنني لم أستطع النهوض. غرقت من غير إرادة في نعاس ثقيل.

نهضت على نقات الساعة قبل الفجر.

سمعت صوت الموج، وعشت لحظة المفاجأة التي لم أصدقها.

كانت أنوار البيت كلها مضاة على نحو احتفالي. الصور على الحائط، الأثاث الرصين. والسجاجيد مفروشة على الأرض.

وقفت. «ما الذي يحدث هنا؟»

بلمت ريقى الذي جف، وتلفت حولي بذعر، وهمست «لقد قالت: قاوم باليقين». خطوت مفادرا حجرة الجلوس عندما سمعت ضرب أوتار العود وقلت: «أنت لست تقيا إلى هذه الدرجة». كنت كمن يسبح في الضوء وسمعت صوتي «ما الذي يجري هنا؟». ويحدث عن يقيني في هذا البيت المشع بالنور.

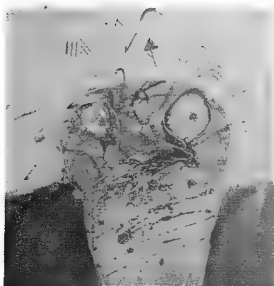
كان وتر العود يصعد بنغم فائن من إحدى حجرات البيت، مصاحبا لغناء امرأة من شجن. كنت أسبح في نشوة شملتني، وأقاوم ما أنا فيه خائفا من ضربة جنون مفاجئة.

بدأت بفتح الأبواب باباً بعد باب باحثاً عن مصدر الغناء، عن صوت السيدة. وكنت أسير عبر الممرات المضاة كأنني أخرج من بطون المتون القديمة، المسطرة ببهجة الكلمات، والمصورة بالصور الملونة، والمشغولة بالنسجة الحرير الهندي والصيني.

روائح تهب من الأركان على، وأنا أقف من يومها أتأمل ما أنا فيه. أدور في الحجرات، تنقضى السنوات وتأتي حتى ذلك التاريخ الأخير من العمر الذي يدفعني للسير في الأروقة القديمة مفتاح العينين أنتظر واقفا أمام الأبواب المشرعة على الفصول، والصور، وصوت البحر، أسمع ذلك الغناء الشجي، وضرب ذلك العود اللذين لم أعرف أبداً مصدر سطوعهما.

حسان على أحمد وبلاغة العناصر

اللحمة تتكلم لغة الأسرار -
كاندينسكي



١٩٨٩ - أكرليك + زيت + أحبار ٦٠ x ٧٠



١٩٨٧ - أكرليك ٦٠ x ٦٠



۱۳۸۸ - اکریلیک + اجبار - ۱۰ x ۱۰



۱۷۱ - چتر - ۱۰ x ۶

بلاغة العناصر

التشكيلي السوداني حسان على أحمد، من مواليد العام ١٩٥٣ بوادي حلفا في شمال السودان، تخرج في كلية الاقتصاد، بجامعة الخرطوم عام ١٩٧٨، ونال دبلوم التخطيط الثقافي والاجتماعي عن معهد التخطيط القومي - القاهرة ١٩٨٦، ثم ترك هذه الحياة الأكاديمية، واتجه إلى الفن التشكيلي، محتفظا بإرادته الحرة في التعبير، وتطوير القدرات التشكيلية من خلال الدرس الذاتي، والممارسة التشكيلية، مع الاستجابة الواعية لسلاسة الدفق الداخلي من خلال حركة اليد المتقلبة بيسر بين الخامات وبياض اللوحة. وعن الدراسة الأكاديمية النظامية للفن التشكيلي يقول حسان «: الدراسة النظامية تتيح فرصة أكبر، وتختصر الزمن، ولكنها ليست الوسيلة الوحيدة لتطوير القدرات التشكيلية.. وأبست صالات الدرس قاهرة بمفريها على استيعاب للممارسة التشكيلية».

وبعد سنتي الدراسة أخذ الفنان يتلمس تجربته بتخطيطات الأسود على الأبيض، وتطورت التجربة، من خلال الصراع بين انواته والفكره، فقلقت إلى التلوين مستندة إلى الربط بين منجزات التشكيل الحديثة، التي تسنى للفنان مشاهدتها في متاحف «الوهر» و «الفاتيكان»، وصالات العرض المعاصرة، وذاكرته البصرية التي تنبض بالدفء والحياة.

ولجأ الفنان حسان على أحمد إلى طرائق متعددة، ويستخدم خامات متنوعة، لتحقيق خصوصيته التشكيلية، وهو يسعى إلى قبض لحظة يتشكل فيها الغشاء البصري على قماشة الفراية، وعندما يهيل الألوان على قماشته، لانتطلق تجربته من تخطيط مسبق، لكنها تتطور من خلال (الصراع) الضاري بين الخامات والألوان، والخطوط وتصطرع في لوحاته خامات عدة وأصاليب مختلفة، فهو يستخدم ألوان الزيت، والجواش والأكريك Acrylic، والأجبار على مسطحات من القماش والورق، والكرتون، وأحيانا يخلط الزيت بالأكريك، وإن فشل في إيجاد المناخ المناسب للوحة يلجأ إلى ترقيع السطح بورق الجرائد والمناديل الورقية و (الشاش) والحصى والرمل، مستفيدا من إمكانات الخامات إلى أقصى درجة ممكنة، وأحيانا يشتغل على الألوان مستخدما ظافره، أو الدبابيس، أو السكين، لخش سطح اللوحة إن بدا بليدا أو مجايدا، وأحيانا أخرى يلجأ إلى تكتيك (المنويرت) (الرسم على الزجاج ثم طبعه على سطح اللوحة). مما يعطي قماشته نسجيا غنيا من الخطوط والأشكال، وعندما ينغمه الفنان، بخطوط طويلة أو عرضية، تفصح مع

الحركة للمجموعة، عن شفافية رائعة، بينما نراه يستخدم في مرحلة أخرى من تجربته، في سعيه إلى إنتاج خطوط بارزة، مواد هبلية، تساهم عند الاشتغال عليها في صياغة كتل وجسور أفاريز وأشكال تقترب من أبواب البيوت المتهترئة، أو الأحجار الملتكئة، فتبدو بعض لوحات وكأنها مناهات لا متناهية، كما يستفيد الفنان، أيضا في سعيه إلى تحقيق خصوصيته، من تقنيات الـ "SCRAFER" BOARD، وتوحى بعض أشكاله الناتجة عن ازدهام درجات متعددة من الألوان، وطبقات الخامات التي أشربنا إليها، زخارف وكتابات، تبدو أشبه بالزخارف الأفريقية، والأحرف العربية، وهي ليست كذلك، لكثك حين تحقق فيها جيدا، تجدها كأنها نتاج زواج منهل بين غموض الشعائر والطقوس الأفريقية، وقداصة النصوص (الأحرف العربية - النص القرآني). وتدل أعمال فناننا على مدى استيعاب الفنان السوداني المعاصر لأساليب الفن الحديث وتقنياته، ومن ثم إنتاجه أعمالا تنتمي للعصر، ذات خصوصية سودانية ناصعة في آن.

وتشئ أعمال فناننا حسان على أحمد، بامتلاكه حيوية دافقة، وتفصح عن أنيقة ونقّة وإيجاز، ناجمة عن تمكنه من سر اللون بينما تلحظ أن لكل لوحة نظاما وعلاقات لونية وخطوطا وأشكالاً وخامات أيضا، تختلف عن ماعداها من لوحات، وفي أعماله تتشاكل الخطوط والعلاقات اللونية، مع الشخصوس والأشكال العضوية والهندسة التي لايلتزم خلالها الفنان بقواعد المنظور والنسب الهندسية المقررة أصلا، إذ تلحظ أن الفنان في بناء حركة الخطوط الهندسية إنما يسعى إلى كسر حدة الهندسة، وإيدال نسبها، لتتجاوز الرؤية الواقعية، وتندمج إلى الغرائبية، فضلا عن تطويره اللوحات، بشكال معمارية ذات مراجع سودانية تؤكد خصوصيته، فتنشأ في ثنايا اللوحات، تبعاً لذلك، العتبات والنوافذ والأبواب والمشربيات والخطوط المعمارية، لكنه يستدعي منجزات المعمار السوداني - إن جاز التعبير - التي أبدعها أهله النوبيون، والمتمثلة في منحوتات (كوش) و (مروي) ويقاها بيوتهما، وجدرايات (فرس)، ويحاول حين يستدعي هذه المنجزات، الإفادة من تميزها وجمالياتها في نسخ عناصره التشكيلية على قماشة الفرادة.

ويتجلى الحس الدرامي في أعماله خلال البوارز والمنشآت، الناتجة عن اشتغال الفنان المؤب على الألوان، في مايشبه تقنيات الحفر، الناتجة عن خربشات السكين أو خرويشات اليبس، مما يعطي الأشكال في تداخلها وانزلاقها، وتماهيها، مع الألوان قدرا من المتعة البصرية، وفي بعض الأعمال تهدأ شحنات الانفعال حين يسود اللوحات الطابع الغنائي، بما يتفسمه من انصراف عن (التعبير) الصارم، أو حين يتغنى بوحداث زخرفية شعبية، وتتميز أعمال فناننا في كل مراحلها، بالجرأة الفائقة في استخدام اللون، فهو ملون بارع دون أدنى شك، استطاع خلال المراس الطويل أن يطوّر الألوان حسما يرغب، على أننا نلحظ رغم التجريبية الموزعة في تجريبيتها، أن هذه المنشآت التي تفرقت عليها لوحاته ينهض على مرجعية بصرية تعود إلى الهاميات المعمارية والطبيعية التي شكلت ذاكرته البصرية، فانتجت مع ماثلها لاحقا من خيرات ومعارف بصرية، مخزونها بشديد اللراء، وقد قماشت التشكيلية بخيوط شديدة الغنى، ويتجلى مذهبها إلى بروض في فضاءاته الضوئية، التي عمل على إبرازها، بعد أن اقتسمتها من زحام الكتل، تلك التي لوئها بالقرائن، منطلقا في البدء من المساحات الملتبسة بشمس الصيف الناصعة، أو أن سطوعها على الصحارى النضمية التي تضم النيل في ألفة غامرة، والنيل يكمل صفرتها، بزرقة الراققة.

وحسان على أحمد في كل أعماله يغازل الخفى، كأنه يدفع المشاهد إلى البحث فيما وراء اللوحة من منجز جمالي خفى، اشتغل عليه أوان عزله بعيدا عن أعين المشاهدين، ومن خلال تكتيك مغري يشي بالفواية يدعو حسان المشاهد إلى التحديق جيدا في ثنايا اللوحة، فريما تجلى وراء الخطوط والألوان، أو تحتها في العمق شيء ما أكثر جمالا وبهاء، وبروعة شيء من الجمال الخفى الماورائي، ربما كان هو الذي يبحث عنه حسان على أحمد فيبدع لوحاته المسكونة ببلغة العناصر.

إلى هنا نشير إلى أن الفنان حسان على أحمد قد حاز جائزة نوما الدولية (اليابان) لأدب ورسومات الأطفال ١٩٨٨، عن قصته المسورة (الوحش الغريب) والتي اعتمد خلالها على لغة التشكيل فقط، إذ لم يصاحب الرسومات نص مكتوب، كما نشير إلى أن الفنان قد أقام أكثر من عشرين معرضا في الخرطوم، والقاهرة، وأسمر، والشارقة ورولين وباريس، ولندن، وسوها، كما شارك في بينالي الشارقة، وترينالي الحفر الدولي الثالث بفرنسا ١٩٩٤، وبينالي جوهانسبرج الدولي فبراير ١٩٩٥.



١٩٨٩ أحبار طباعة + زيت ٦٥ x ٥٠



١- وجه ١٩٨٥ - أكرليك - القماش ٦٥ x ٤٠ سم



١٩٨٦ اكرليك + ورنيش موهجنى ٦٥ x ٤٠



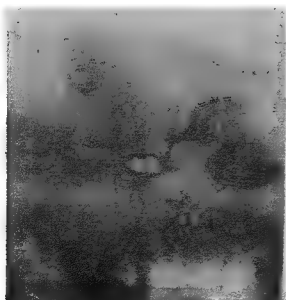
١٩٩٣ زيت على قماش ٨٠ x ٨٠



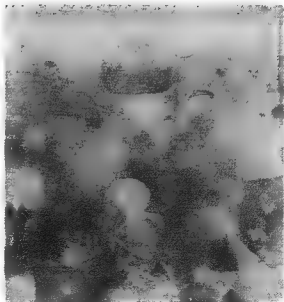
۱۹۹۳ زيت على توال (نقاش) A. x A.



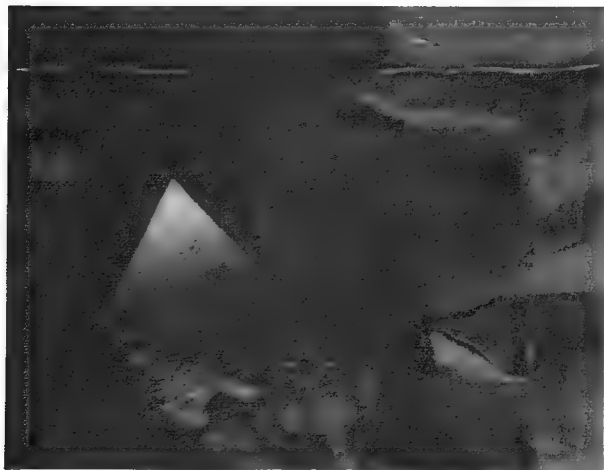
۱۹۸۸ - اکرایک + آجبار - ۵۰ x ۵۰



۱۹۹۲ زيت على توال (قماش) ۶۵ x ۶۵



۱۹۹۳ زيت على توال (قماش) ۱۴۰ x ۱۴۰

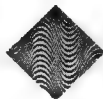


١٩٨٨ - اكرليك - ٥٠x١٠



۱۹۸۷ - چولش + اخیار ۵۰ × ۵۵





صلوات فى معبد الحُسن

وادعُ أنتَ كالطفولةِ كالوردِ
 رهيفُ روحاً ومعنىً وشكلاً
 دافئُ أنتَ كالنسيمِ رفيقُ
 كالندى رفُفٌ فى الكمامِ وأحلى
 زاهرُ أنتَ كالكوكبِ فى الفجرِ
 ترى النورَ أكثرُ فأقلُ
 رائعُ أنتَ كابتهامةِ هبْ
 تصفِ الوجْدَ والأحاسيسَ مثلى
 نغمُ أنتَ للسماءِ على الأرضِ
 تلتُ الأملَ ففصلاً ففصلاً

نفس أنت للنسائم رقت
تتصبى الأرواح كهلاً وبطلاً
بل كؤوس من السلافة رقت
واستحلت من النفوس محلاً
لوحه أنت أطهرها الله
بنور من حسنه بات يعلو
بدعة أنت ما تراحت إلا
سبح القلب للجمال وصلّى... !
أنت روح ورحمة لغزاد
ضاق بالحب والحياة فملاً ..
تسكن الروح إذ تراك عياناً
أو يريك الهوى طيورنا وظلاً

فتزيني الحياة لفظاً ومعنى	وأراك الجمال فرعاً وأصلاً ..
ياحبيبي مهدت كل كياني	أأنا أنت ؟ أم ترى أنت أعلى ؟
أنت روي وقد تملك روي	شهد الحب أنت أغلى وأغلى...
ياحبيبي فتلك روي وعيني	لو توفي بدين فنياً وبذلاً .. !
فترفق بنا إذا رمت عدلاً	واستقم لا تجر وحسبك دلاً... !

بغداد

أفلام الرسوم المتحركة نوع من الفن الخالص . يغزل تسميته من خيوط الخيال . يستعير من الطبيعة مادته ولايمثلها . يلخص التفاصيل، يحرف هيئة الاشكال وحركة الكائنات . يبالغ في الملامح ليبقى على الروح .

وقد شهد فجر القرن باكورة أفلام الرسوم المتحركة في فرنسا ثم إيطاليا وألمانيا ، كما شهدت هوليد أفلاما «ملكس فيشر» و«بات سوليفان» و«هيلمان» . وفي الثلاثينيات توج «والث ديزنى» على عرش سينما الرسوم في عصرها الذهبي . يقول الفنان الروسى «سيرجى إيزنشتين» : «لقد قام ديزنى بدور قوى بلن منح البسمة لمواطنيه يوم خيم عليهم شبح البطالة فى أثناء الأزمة الاقتصادية الكبرى» . ولايميز «والث ديزنى» عن غيره من الفنانين الشبان فى انهاء العالم إلا بأن احلامه وطموحه بلاسقف ، لم يقنع بالعمل رساماً فى شركة إعلانات وغامر مع شريكه «أوب أيويركس» لإخراج فيلمه الأول «نيومان الضاحك» ١٩٢٠ . وقد حفزه نجاح تجربته الأولى لأن يتخطى حدود الهواية والتطلع إلى الإنتاج الفيزير ، فأسس مؤسسة ديزنى لإنتاج أفلام الرسوم المتحركة ، التى ضمت عشرات الفنانين والفنيين . ولم يتخل ديزنى طوال حياته عن روح المغامرة لفتح أفاق جديدة من الإبداع ، فاحتضن التقدم التقنى ليلاحق جموع الخيال، وكان وراء تطوير كاميرا (التروكاج) ليعتازم للصوت مع الصورة . وحرص على الفوز بحق السبق ، فلتج أول فيلم تحريك ناطق فى العالم ، متحدياً ما أشيع عن فقد شخصية الرسوم مصداقيتها . لدى الجمهور . إذا ما نطقت على الشاشة . كما أنتج أول فيلم ملون ورسوم فى العالم . وطور فيلم الرسوم القصير من مجرد فكاهة إلى بناء درامى له بداية ووسط ونهاية . وعلى إثر الأزمة الاقتصادية تخطى الجمهور عن عادة

الملك «ديزنى» وتابعه الأسد

(٥) والث إلياس ديزنى ١٩٠١ - ١٩٦٦

وسندريللا، ١٩٤٥، و«جزيرة الكنز» «لويس ستيفنسون» عام ١٩٥٠، وأليس في بلاد العجائب» «لويس كارول» ١٩٥١، والحسناء الفاتمة عام ١٩٥٨، والطائر الأزرق «موريس ميتزلنيك» وغيرها من أفلام.

وقد وضع «ديزني» نصب عينيه أن يفرض عوالم مبتكرة من الإبداع تتجاوز الواقعية إلى التجريد، وتسيح في الخيال، فالتجسس لمشجرة مسخرين عام ١٩٤٠ فيلم (فانتازيا) وهو نموذج فريد لأفلام التحريك، تبدأ رحلة إبداعه من حيث تنتهي كل الأفلام. وقد زامن الفيلم ستة مختارات من الموسيقى العالمية مع ماترجي به من حركة الخطوط والأشكال والألوان. فزامن مختارات من باخ مع حركة تشكيلات تجريدية، وزامن (كسمارة البندق) تشايكوفسكي مع باليه الزهور والفراشات، وزامن ديرة الساعات لبوتشيني مع باليه للأفيال. وزامن متتابعات دينيه لبيتهوفن مع باليه للأسماك الملونة كما زامن الربيع لستراهنسكي مع رقص للزواحف والبراكين. ورغم مرور أكثر من خمسين عاما على عرض فيلم (فانتازيا) إلا أنه مازال يحتل بسحره وإبداعه بين أفلام الرسوم.

واحتضن «ديزني» تجربة رائدة للمخرجين «كلويد جبرونيمى» و«ديفيد هاند» بمرج التصوير الحي مع الرسوم المتحركة في فيلم سندريللا ١٩٤٥، مما حدا بالفنان إميتشيتي إلى أن يسعى لقائه في هوليوود. وقد كتب معمورا عن إعجابه به: «وقد وصل «ديزني» إلى مرتبة من النقاء الروحي كشفت له خبايا البشر، وغاص في أعماق الطبيعة البكر فيان له جوهرها. تحدر من كافة التقاليد فصار كالأطفال. وليس صفة أنه خالق متمرر وأن أفلامه ديرة للتمرر».

ارتباد السينما، وقد لجأ أصحاب دور العرض إلى عرض فيلمين طويلين في الحفلة لجذب الجمهور، فبارت بضاعة الفيلم القصير. ولم تكن مؤسسة ديزني غافلة عن الطريف الاقتصادية، فالتججت أول فيلم رسوم طويل في أمريكا «سنهوايت» - ١٩٣٧.

ويمنطق رجل الاقتصاد وروح الفنان. استطاع «ديزني» أن يكسر دائرة السوق المصنوعة لأفلام الأطفال. يقول ديزني: «إنني لا أوجه أفلامي للأطفال بصفة خاصة، إنما أصنع أفلامي لإسعاد كل أفراد الأسرة». ويضيف الباحث «رالف ستيفنسون»: «لقد استحق ديزني ما حققه من نجاح وانتشار عن جدارة لأنه انتقى موضوعات أفلامه من الحياة اليومية للطبقة المتوسطة التي تمثل غالبية المواطنين في أمريكا، فعبّر عن أخلاقياتهم وقيمهم، وسرعان ما استجاب له أفراد المجتمع لأنهم وجدوا أنفسهم فيها. كما حرص على أن تكون شخصياته من الأخيار، فقدمها في إطار من الاحترام». وكانت الأحداث أبعد ما تكون عن العنف وجاءت نهايات أفلامه سعيدة.

وقد ابتكر «ديزني» شخصيات لم يئل منها الزمن إذ مازالت تحتفظ بشقاوة الطفولة وبعفويتها، مثل «ميكى ماوس» الذى ولد عام ١٩٢٧، والأرنب أوزلدا، و«البطة دونالد» و«الكلب بلوتو». لقد صارت شخصياته نجوما يتلف الجمهور على متابعتها. ولقد وعى ديزني أن ابتكار شخصية يساوى كنزا فاستثمر ذلك فى المسلسلات والكتب والألعاب والملابس والقبعات.

وقد تنبه «ديزني» مبكرا إلى التراث العالمى الذى رسخت قيمته عبر الأجيال فكان أعظم رعاية لأفلامه، فالتجسس «سنهوايت» عام ١٩٣٧ للإخوة جريم.

وتلبية لاحتياجات الإنتاج الضخم لمؤسسة ديزنى ،
افتتحت مدرسة «ديزنى» لتدريب فن التحريك عام
١٩٣٤ لتزويد المؤسسة بالفنانين المتخصصين فى أفلام
الرسوم . وقد أدرك «ديزنى» أن حلقة النجاح لا تكتمل
إلا إذا قام بتسويق أفلامه بنفسه ، فأسس عام ١٩٥٣
شركة (دينافستيا) لتوزيع الأفلام . ونجد هنا سؤالا
يطرح نفسه مجددا على مؤسساتنا الثقافية هو هل يمكن
للفنان أن يمتلك موهبة الإدارة ويتعامل بنجاح مع مسائل
الاقتصاد؟ إن «ديزنى» لم يكتف بالإنجابه عن هذا
السؤال ، بل وضعها مبكرا موضع التنفيذ . وقد اتسع
طسوح ديزنى وأحلامه فأنشأ فى أمريكا مدينة ديزنى
التي توفر لروادها - وهم بالمليين - معاشية شخصياته
وسط المناظر والديكورات المميزة لأفلامه ؛ وقد تبعها
بمدينة ديزنى بباريس ثم طوكيو.

ولأن «ديزنى» قد أثبت أفلامه من بذرة الحرية ،
حرية صياغة الطبيعة ، وجعل يروى هذه الثبته بصبر
ودأب وتخطيط واع ، فقد نمت هذه البنية لتصبح دوحة
وارفة فروعها تشعبت وتنوعت فى كل أنحاء العالم
فازدهرت مدرسة «نورمان ماكلازين» فى كندا ومدرسة
«توتكاه» و«زيهان» و«ديترولفاه» فى تشيكوسلوفاكيا
ومدرسة زغرب فى يوغوسلافيا . وفى الولايات المتحدة
تمرد بعض مخرجى أفلام الرسوم على ميثاق ديزنى
وركبوا موجة العنف التي تجتاح السينما فى الولايات
المتحدة ، وتحصنوا خلف تقنية متقدمة لأفلامهم، وإن
فرغت من المحور الأخلاقى الذى تلفت حوله الأسرة . وقد
عرض مهرجان القاهرة لسينما الأطفال نماذج من هذه
النوعية من الأفلام، وتكرر أحداث «أوليفر وصحبه»
«جورج سكويتر» عام ١٩٨٩ فى عالم الإجرام حيث

يقتطف بطل الفيلم - وهو كلب من عتاة المجرمين -
القطيفة اللطيفة أوليفر للتسرية عنه . تهرب أوليفر
بمساعدة بعض الأصدقاء وتحفظنها أسرة طيبة وتعيش
معها حياة راقية . وتعرض للتهديد من رئيس العصاة
غير أن مجموعة من صعاكك الحيوانات تحبب مؤامرة
الزعيم ، وتؤمن حياة القطيفة . وفى «كل الكلاب تنهب
إلى الجنة» عام ١٩٨٩ ، إخراج «بون بلات» ، يعرض
الفيلم فنون الإغراء التي تمارسها ملكة إغراء الكلاب
على بطل الفيلم ، الذى يخوض من أجلها المعارك حتى
يقع بين الحياة والموت . وفى العالم السماوى يلعب أقدار
العباد مدونة على ساعات ، فيبذل جهودا خارقة لسرقة
قدره الملوث ويعدو إلى الحياة وقد تاب عن إقاعيله
وانحرافاتة . وهذا مثال يدل على أن فيلم الرسوم ليس
دائما مجرد فيلم للأطفال . وفى الشهر الماضى قدمت
نور العرض فى القاهرة فيلم الأسد الملك Lion King من
إخراج «روجر اليس» و«روب منيكوف» وإنتاج
مؤسسة ديزنى وقد جاء الفيلم الذى تكلف ثلاثين مليون
دولار - لينفذ مؤسسة ديزنى من سقوطها المحقوب ، بعد
فشله فى إنتاج أحد الأفلام . ويعلق رئيس مجلس إدارة
المؤسسة على هذا الفشل بأنه النتيجة المحتومة لتخاذه
الأفلام عن البعد الأخلاقى ، وقد حقق (الأسد) أرباحا
تزيد على ٦٦٢ مليون دولار من عرضه داخل الولايات
المتحدة وغير عروضه فى القنوات الفضائية وشرائط
الفيديو وغيرها لتحصل المركز السادس من بين الإيرادات
فى تاريخ السينما فى العالم متخطيا علاه الذين ٢١٦
مليون دولار . والجميلة والوحش (١٤٥) مليون دولار.

وأمام هذا النجاح المذهل أقدمت شركات الإنتاج
السينمائى الكبرى (ومعظمها يملكه يهود) على تخصيص

ميزانيات عملاقة لإنشاء أقسام لأفلام الرسوم ، مثل شركة فوكس ووارنر وكولومبيا . علينا أن ننتبه لما ستجمله لنا أفلام الرسوم بين طياتها .

يحمل مشهد البداية في الفيلم عادة محور الارتكاز لجذب الجمهور والتأثير فيه . وقد حشد مخرج (الأسد الملك) كل أدوات الفنية لدعم البداية:

من لحظة وصلنا إلى الحياة

هناك الكثير لنراه

والأكثر الذي ستره

في كل لحظة نترينا الحياة

رغم اليأس والأسل

عبر الثقة والحب

نسبر في دائرة الحياة.

هذه أغنية تتردد أصدائها في الغاية على لمن ذى إيقاعات أفريقية حارة . لقطات رائعة تمزج بين ولادة قرص الشمس من رحم الأفق ، وجماعات الحيوانات وأسراب الطيور التي تقبل جميعها على حدث مثير ومحوري في المشهد التالي ، حيث ينصب الملك «موفاسا» وليده «سيمبا» وليا لعهد على مملكة (برايدروك) فتستبشر به الرعية وتحضن لتحيته.

وتكسر الشخصيات في الفيلم القوالب المنحوتة ، لتكتسب طبيعة إنسانية تنبض للمشاعر والأحاسيس وإن اخفت وراء قناع الحيوان . ومن المشاهد الأولى يتحدد قطب الصراع على الملك ، حين يتخيب العم عن حفل التنصيب ويستهين بالوليد الذي أزاحه عن الولاية . وتتوالى الأحداث لتؤكد فكرة الفيلم ، فما يسلب بالحبية

لايد من أن يسترد ولو بالقوة . ويقدم الملك «موفاسا» نموذجاً للحاكم في حزمه وحكمته ، بالإضافة لمودته مع زوجته وأبوتة . وتحقق الشخصيات تقدماً في مسيرة التطور ، فتراها مترابطة في نظام أسرى له تقاليده ، ومن أطراف المشاهد مشهد تصميم الأمهات لصغارهن ، ومن أقوى المشاهد اللحظة التي يلقن فيها الملك ولي عهده أصول الحكم، فتعتملى نفس الصغير بالفرور فيندفع في مخاطرة وهو يقنى:

ما أعجزنى من الصبر انتظاراً ليوم أن أكون ملكاً

فتقتصر آثار أقدامناظر يحينا فتنتظرون يحينا

أنظر شمالاً فتنتظرون شمالاً

الملكة سيمبا ولي عهد جميل

وفي مشهد إنساني يلهو الملك مع ابنه بعد أن أنهى لخروجه عن طاعته وتعرض حياته الملكية للخطر . ويتشكل سلوك الشخصيات في الفيلم حسب مكانتها ووفق أعمارها ، فيستغل العم الشرير شغف الأطفال بالأسرار والمفاجآت في دفع «سيمبا» لمعركة غير متكافئة مع الضياع ، فيستشهد على إثرها الملك ويخلو له العرش . يزين العم للصغير أن يهرب بعد أن حمّله مسئولية وفاة والده . يشارك سيمبا بعض الصعاليك معيشتهم ، ويجد في فلسفتهم ، «أنس الماضي ولا تفكر في المستقبل» تجاوزاً مع عقدة شعوره بالذنب . وقد خففت تلك المشاهد من صراحة الفيلم التي تشابهت بالترجيبيات الشكسبيرية . يلتقى «سيمبا» برفيقة طفولته التي تحكي له عن تربي الأحوال في برايدروك وتحضنه إلى العودة لتحمل المسئولية . ينتج الحكيم قرد البابون في تحرر «سيمبا» من عقده ، فيقطع الصماري

الإعلام. ويرفعون لآيات ثلاث : للعنف والجريمة والجنس، في وجه من يشتغلون بفنون الطفل وثقافته . ويستغل هناك ثغرة في ثقافة أطفال الدول النامية لا يمكن سدّها إلا بالإنتاج القومى.

وفى مصر وحدة ولادة لأفلام الرسوم - منذ أكثر من ربع قرن - بالمركز القومى للسينما ، أخرجت أعمالاً قليلة ولكنها متميزة ، وقد فازت فى المهرجانات المحلية والعالمية . فهل لهذه الوحدة أن تدعم بما يمكن الفنانين المتخصصين فى هذا الفن الجميل من أداء رسالتهم ؟

والقفار ليواجه مفتصب العرش ، ويحكم عليه بما سبق أن حكم به عليه . ومع مشهد النهاية تملأ أغنية نورة الحياة .

إن فن الرسوم المتحركة سلاح حساس فى يد الفنان يمكن أن يكون غاية فى الرقة والشفافية ، كما يمكن أن يتجاوز القسوة إلى العنف ، بل الوحشية . وقد جاءت مشاهد هجوم الضباع على الصغير «سيمبا» غاية فى الوحشية ، حتى لقد ألفت للرعب فى قلوب الكبار قبل الصغار ويرجع التريويون موجة العنف التى تجتاح الجيل الجديد إلى ما يتسرب إليهم من السينما ووسائل



الواهم



بطبيعة الحال، لا أستطيع أن أجزم بشيء. ربما كنت واهماً، ولكنني لا أريد أن أتعجل، أو أن ألقى بالتهمة جزافاً. ماذا أقول؟ التهمة !! التهمة هنا ليست جريمة، كما أنها - في ظني - ليست شيئاً محدداً. حين فتحت الشباك - صباحاً رأيته يقف على الرصيف المقابل؛ يقف في مواجهة تماماً. ليس في ذلك ما يدين أو يعيب أو يُحْجَل منه. هكذا إذن ليكن. كان يقف في منتصف الرصيف تقريباً. أظن أن السبب، هو محاولته تفادي أشعة الشمس التي كانت تسقط بانحراف من فوق المبنى الذي وراءه لا شك أنه قد قُبر أن الشمس ستكون - بعد قليل - قد صعدت في السماء بزاوية تجعلها تبسط أشعتها على الرصيف كله. لا شك في أنها كانت مشكلة، أو على الأقل مشكلة وقتية يمكن التغلب عليها فيما بعد. في بداية الصباح، يكون الجو محتملاً، وقد تهب نسمة رقيقة، تنعش، أوتبعث في النفس الحيوية، إلا أن هذا الشعور لا يدوم، حيث أن الشمس تعمل في جد حتى تحيل الجو إلى أتون من نار مستعمرعة. أنا نفسي أتحوط لذلك، حينما أفتح الشباك في الصباح، أتركه مفتوحاً، لفترة قصيرة: الفترة التي أقضيها في الحمام، ثم في تناول الفطور، وما إن انتهى من ارتداء ملابسي حتى أجذب المصراعين فتمسود الظلمة الغرفة، غير أن ذلك لا يعينني في شيء، إذ أنني أغادرها. هل أستطيع أن أقول إنني قد رأيت هذا الرجل من قبل، أم أن تلك هي المرة الأولى؟ لا يمكنني الإجابة على هذا السؤال، لأنني لست متأكداً. ولكن الذي لفت نظري، هو

ان الرجل كان يرمقنى فى وضوح، ويلا موارية. كان يرتدى بدلة صيفية، رمادية خفيفة. شعر رأسه قصير، متوسط الطول، يميل إلى البدانة، ولكنه لا يُعد بديناً. كان فى هذه اللحظة، قد وضع يده اليمنى فى جيب البنطلون، أما اليسرى فبجانبه، تكاد تكون ملتصقة بفخذه، بعد أن ألقيت النظرة الأولى عليه، حولت بصرى عنه. قدرت أنه لا يقف لغرض معين، وأن نظرتة إلى لا تعدو أن تكون مجرد نظرة عابرة: إنقبه إلى فتح الشباك، فلم لا ينظر؟ هكذا قلت لنفسى وأنا استنشق هواء الصباح النقي نسبياً. بعد ذلك دخلت، وتركت الشباك مفتوحاً كما دتى دائماً. لم يستغرق تفكيرى فيه إلا لحظة النظر إليه. بعدها خرج عن مجال تفكيرى. انهمكت فى طقوسى الصباحية، وحين انتهيت منها، اتجهت نحو الشباك لأغلقه. لحظة عابرة، رأيته فى وقفته، لم يتحرك قدر إصبع. ماذا؟ هاهو ذا يرفع عينيه تجاهى. لابس. ليس فى ذلك ما يضايقنى. حين أغلق الشباك، سيكون ما بينى وبينه قد انتهى. امتدت ذراعى، وجذبت المصراعين. انتهى كل شيء. سادت الغرفة ظلمة وائنة، ولأننى أعرف مواضع الأثاث، فانا أستطيع أن أغادرها دون أصطدم بأى شيء حين استندرت متجهاً إلى باب الغرفة، توقفت. انبثقت فى رأسى الفكرة. مجرد فكرة لا أكثر ولا أقل. درت على عقبى إلى الشباك. لم افتحه. نظرت من خلال شقوق الشيش، على أمل أن أراه، ولكنى لم أستطع. لا أدرى ما الدافع الحقيقى الذى دفعنى إلى هذا التصرف؟ وإن حاولت ذلك من عدة شقوق وزوايا، فقد تاكد لى اننى لن أتمكن من رؤيته. جُهد ضائع ولا معنى له.

غادرت الشقة، وعندما وقفت على عتبة بوابة البيت، وقعت عيني عليه. كان يقف فى مكانه - كما هو - لم يغيره. نظرت إليه نظرة مدققة، على الرغم من المسافة التى بيننا، ولكنى لم أكتشف شيئاً جديداً. الرجل نفسه، إلا أنه - هذه المرة - لم يكن ينظر إلى أعلى. كان يصوب عينيه تجاهى مباشرة. هل يفعل ذلك عن قصد، أم أنها مجرد مصادفة؟ قد يكون أحد الاحتمالين صحيحاً، وقد يكون الاحتمالان صحيحين. على أية حال - حتى الآن - لا علاقة لى بالرجل أو بالموضوع. ليقف حيث يشاء، ولننظر إلى أى اتجاه. والوقوف فى الشارع - كما هو معلوم - ليس ممنوعاً، كما أن التحديق فى الناس، لا يعاقب عليه القانون، وما دام هذا التحديق لا يؤدى إلى أى ضرر بالغير، فإظن أنه مباح. حقاً إن النظر إلى الغير قد يُعد مجافياً للذوق، أما إذا كان بقصد حب الاستطلاع أو التطفل أو التلصص فإن ذلك يجعل

منه عملاً غير مشروع. حتى الآن، لا أستطيع أن أدين الرجل، كما لا أستطيع أن أوجه إليه تهمة معينة. مجرد رجل يقف على الرصيف، ينظر إلى أعلى وإلى أسفل وإلى الأمام. لا شيء في ذلك البتة.) ثم من ادرائى أنه يراقبني أنا؟ وحتى إذا كان يراقبني، فلماذا أنا بالذات؟ شيء من التعقل والتروى. المسألة ليست بهذه البساطة، كما أنه لا يجوز لأى شخص أن يوجه تهمة - مهما صغرت أو تقهت - لشخص آخر، دون أن تكون لديه الدلائل والقرائن التي تؤيد اتهامه. لماذا تشغل نفسك بهذا الرجل، الآنك حين كنت تفتح الشباك رأيته يرفع عينيه إليك؟ اليس من المحتمل، بل من المؤكد أنك تفعل مثله لو كنت في موقعه. قد تكون وقفته هذه لسبب من سببين، فإما أنه ضرب موعداً لأحد ليوافيه في هذا المكان، وإما لأنه متعب ويريد أن يستريح من المشى. ربما تكون فترة راحته قد طالقت قليلاً، ولكن من يدري؟ اليس من المحتمل أنه يشكو من مرض فى القلب أو فى رجليه؟ النظرة العابرة للرجل لا توحى بأى شيء، ولا يدل مظهره العام على أنه من أولئك الذين يكلفون بمراقبة الناس، ولكن لنفرض أنه منهم، فهل من المعقول أنه يقوم بمهمة مراقبتي؟ ولماذا أنا بالذات؟ لا أحد أعلم بنفسى من نفسى. أنا أعى كل حركاتى وسكناتى. لست ذلك الشخص الذى يمكن أن يشتُم من سيرته أنه ذو نشاط سياسى هدام، أو أنه من التجار الذين يتخذون من وظائفهم ستاراً لتجارة غير مشروعة. علاقاتى كلها واضحة وسليمة، وأنا - كما يقولون - رجل لا يعرف المداورة أو الخداع. أعيش كما يعيش الملايين من الشرفاء: من العمل إلى البيت، ومن البيت إلى العمل. لماذا إذن يراقبني هذا الرجل؟ قد يكون - فعلاً مكلفاً بمراقبة شخص ما، يسكن في بيتى أو في بيت مجاور، ولكن لست أنا بالتأكيد. لا مجال إذن، للتفكير في أمر هذا الرجل.

عليك أن تتصرف شعاعاً، وتبدأ فى المشى تجاه مكان عمك. لو كان فى نيته مراقبتي فسأجده حينما أصل إلى هناك. لماذا لا يذهب إلى المدير أو حتى إلى الوزير ليسأل عن أمرى؟ من المحتمل أنه لا يعلم عنى شيئاً. لست متأكد. ربما، عندما وصلت إلى المكتب كان كل شيء كما اعتدت دائماً. الموظفون مرصوصون أمام المكاتب كالتماثيل أو الأصنام. منهم من انشغل بعمله أو بشرب الشاي أو القهوة أو تدخين السجائر. النظرة العابرة والتحية المألوفة. مجرد تحية الية، خالية من أية عاطفة، لا تعبر إلا عن مدى ما وصلنا إليه. جلست فى مكاني المهود: أمام المكتب القديم ذى السطح الملى بالبُقع ولونه الكالج.

افتح الدرج، واستخرج الملفات وأبسطها أمامي. العمل المتكرر السخيف. (طبعاً لم يخطر الرجل على بالي) بعد أن احتسيت كوباً من الشاي، ودخنت سيجارة، بدأت في فتح الملفات، والنظر فيما هو مطلوب. فترات من الملل تتابني، ولكن تغلب عليها بالاستغراق في العمل. تمضي الساعات بطيئة. اقترب موعد الانصراف. طويت الملفات وغيبتها في الدرج. الآن، كل شيء قد انتهى. دقائق معدودات وأغادر المكتب. فجأة، أتذكر الرجل في ومضة عابرة، أتمثل صورته أمامي، ولكن استبعدتها وأحاول أن أشغل نفسي بشيء آخر. لا أجد. تمتد يدي فأتحسس سطح المكتب، خشن، ملئ بالفضون والحفر الصغيرة. لم يكن لذلك أي معنى. أخيراً حانت ساعة الانصراف. التحية العابرة، والخروج من المبنى كما لو أنني أغادر سجنًا. الكفاح اليومي في سبيل العودة إلى البيت، الشوارع غاصة بالخلق. المنسكعون والعائدون إلى بيوتهم والخارجون منها. الوجوه المظلمة الكئيبة. والنظرات الباردة الجامدة، والتمتر للدخول في مناقشة أو مشاجرة أتفادي ذلك كله، وأمضي في طريقي بحرص ودون أن أجزئ على النظر إلى أحد أو الاصطدام بأحد أو ملامسة أحد. الشمس في السمات، والأشعة النارية تلمس البشرة، والعرق يتصبب والأنف تكاد تزحف. السرعة في المشي تزيد من إحساسي بالحرارة. لست مرتبطاً بموعد، وإن يطير البيت من مكانه. بدأت أبطئ في مشيتي خطوة.. خطوة. أتوقف بين حين وآخر. وأرفع كفي فوق رأسي في محاولة للتخفيف من حرارة الشمس. لا فائدة. اقترب من جدران البيوت. شريط ضيق من الظل، لا يكاد يحمي شيئاً. شيء أفضل من لا شيء. يصرُّ أحد المارة على أن أنصرف قليلاً، كي يتاح له هو أن يمر من جانب البيت. أقف في مكاني، تحدثنني نفسي أن أتسك بمكاني يرمقني بنظرة ميتة.. وفي عيني إصرار. أقصر الشر لا داعي للدخول في معركة من أجل لا شيء. أنحرف مستسلماً، ثم لا ألبث أن أعود إلى شريط الظل. الأرض تشع حرارة جهنمية أتوقف أمام دكان عصير قصب. في الداخل أناس كثيرون ينتظرون دورهم. أفكر في أن أدخل، ولكنني أتجاوزهم، ثم أعود وأتوقف. إذا شريت كوباً فسيصمد نفسي عن الغداء. ولكن الجو نار.. نار. أحشر نفسي بين الناس. الجو في داخل الدكان رطب. مروحة كهربائية مثبتة في السقف تنشر هواءً بارداً. تمنيت لو أظل في وقتي هذه حتى مغرب الشمس. جاء دوري. بنقه وُرية، أزلق الصبي كوب العصير

على لوح الرخام فى اتجاهى، بحيث لم تنسكب منه قطرة. أتناوله وأشربه فى جرعة واحدة. أحس ببرودة العصير فى بلعومى. أضغ الكوب الفارغ، وفى الوقت نفسه أفكر فى أن أطلب كوباً آخر. هل سبب ذلك هو العطش أو الإحساس بالحرارة. أم إننى أريد أن أطيل من وقفتى داخل الدكان؟ ما هذه الشراهة! أغلب الواقفين اكتفوا بكوب واحد. وأنا، كلا، لتكن قوى الإرادة. أغادر الدكان، وأستأنف المشى.

بعد عدة خطوات، شعرت بانتفاخ فى بطنى، والعصير يترجرج فيها. مشروب بارد على معدة خالية. كان يجب أن أتروى قبل دخول الدكان، ولكن ما بال أولئك الذين كانوا يشربون العصير؟!

ازداد إحساسى بالحرارة والعطش، وأخذ العرق ينز، ثم انبثق كالطوفان. أخرجت المنديل وجففت وجهى وذراعى، وهممت أن أفتح القميص لأمسح العرق الذى يسيل على صدرى، لكننى لم أفعل. عندما أعود إلى البيت، سأستحم، أول شيء أفعله هو الدخول تحت الدش. سأتخلص من ملابسى الداخلية، رائحة عرقى واضحة. لم يبق إلا شارع واحد وأصل. أسرع فى خطواتى، لاح البيت. بلا إرادة منى، أنظر تجاه الرصيف المقابل، ماذا؟! لا يزال الرجل واقفاً فى مكانه، ألا يشعر بحرارة الجو، وحرارة الشمس وأشعتها التى افترشت الرصيف كله؟ من المؤكد أنه فى مهمة صعبة، لا يستطيع من أجلها أن يتخلى عن مكانه ولو حتى إلى مكان ظليل. لست أنا المقصود حولت بصرى عنه، ودخلت من باب العمارة. وأنا أصعد فى السلم. كان باب إجدى الشقق مفتوحاً، وكانت السيدة تقف عند العتبة فى قميص يكشف عن ذراعيها، اجتزت بسرعة دورة السلم، وواصلت صعودى. وأنا أفتح باب شقتى تسالطت: لماذا كانت تقف عند العتبة، هل تنتظر أحداً أم ماذا؟. إلا أننى ما إن دخلت حتى نسيت أمرها تماماً. أغلقت الباب، الجو أخف وطأة من الخارج. تنفست فى ارتياح، ولكننى خلعت ملابسى بسرعة، واندفعت أقف تحت الدش. مازلت أشعر بالعصير ثقيلًا فى معدتى. لا أشعر بالجوع، وليس لدى أية شهية للأكل الآن. على الرغم من الحمام البارد، فإننى أشعر بضمول ورغبة فى الاستلقاء على السرير، والنوم. ولكن ما إن دخلت الغرفة، حتى اتجهت مباشرة إلى الشباك. كدت أفتحه، ولكنى تراجعته. ما معنى هذا؟

ما معنى وقفته فى هذا الجو، إذا لم يكن مضطراً إلى ذلك؟ وربما كان مجنوناً لا يشعر بحر أو برد. سأنام قليلاً ثم بعد أن أستيقظ أتناول غذائى. رقدت على السرير، أغمضت عيني لا أظن أننى سأنام. تقلبت على جنبى، ثم استلقيت على ظهرى. فتحت عيني ورحت أحملق فى السقف. لماذا كانت تقف على عتبة شقتها؟ هل كانت تنتظر أحداً، أم أنها كانت تريد أن تدخل مع أحد السكان فى حوار أو مناقشة؟ ما شأنها؟ ليس لها أى شأن. امرأة تجاوزت الخمسين زوجها أكبر منها بقليل. أعرفه. رأيته أكثر من مرة. لا أحد يسمع له حساً، يبتسم لجميع الوجوه، ولكن التحية عابرة، ولا شىء بعد ذلك. أما زال الرجل واقفاً فى مكانه؟ انتفضت من السرير، واتجهت إلى الشباك، وبحرص شديد واريته. رأيت الرجل فى مكانه، لم يتزحزح يقف فى إصرار، وربما فى عناد، لأمر ما. لا تظهر عليه أية علامة من علامات الضيق بالحرارة أو بالشمس. لابد من معرفة أمره. لم أعد أشعر بالانتفاخ، ولا أحس بالجوع، ولكنى سأتناول غذائى، لأنتهى بسرعة من هذه المهمة الثقيلة.

بعد أن تناولت غذائى، عاودنى الشعور بالكسل، وبدأ الخمول يسرى فى أعضائى. لا فائدة من البقطة فى هذا الجو القانظ. هواء الشقة مكتوم، وجدرانها تشع حرارة تنتشر فى أنحائها. تلاحظ أثر الحمام، وأخذ العرق ينز من جديد. ما العمل؟ ألقىت بجسمى على السرير فى محاولة يائسة. أغمضت عيني، وتسرب الثقل إلى جسدى كله. نعمت. استغرقت فى النوم. لم أستيقظ إلا فى حوالى السادسة. المخدة، وياقة البيجامة مبتلتان بالعرق. هل أستحم مرة ثانية؟ لا فائدة. الآن، يحق لى أن أفتح الشباك. اتجه بصبرى إلى الرصيف المقابل. لم يكن الرجل موجوداً. أين ذهب؟

ذرت الشقة آلاف المرات. فى كل مرة أنظر من الشباك لا أجده. هل يتخفى أم أن مهمته قد انتهت؟ لا أدرى ما الذى علق برأسى تجاهه؟ لماذا هذا الرجل بالذات؟ إنه لا يختلف عن أى شخص آخر يكلف بمهمة سرية أو علنية. مظهره لا يوحى بأى شىء. لماذا هذا الرجل بالذات؟ ألا يجوز أنه الآن مختبئ فى مكان ما، بعيد، بحيث يمكن أن يرانى ولا أراه؟ ومن يدري؟ ربما انتهى به الأمر إلى الصعود إلى... اليس من المحتمل أنه الآن يصعد فى السلم؟ وقفته طوال النهار، تحت الشمس، وفى الحر وفى القيقظ الكلى يلجأ إلى الظل، إلا هو. حين رفع عينيه ونظر إلى... ونظرت إليه، كان من الواضح أنه يعينى أنا.. ألم

المح على ملامحه .. ماهذا؟ وا ندفعت أفتحت باب الشقة ، خيلٌ إلىّ أننى قد سمعت طرقاً ، تلفت يميناً وشمالاً ، لا أحد . ظللت واقفاً أنتصت ، لا أحد يصعد فى السلم . دخلت وأغلقت الباب . فجأة ، قررت أن اذهب إلى المقهى الذى اجلس فيه أحياناً . رواده أخلاط متنافرة . معرفتى ببعضهم ، مجرد معرفة سطحية . حقاً نجلس معاً ، نتكلم فى كل شيء : السياسة ، الحوادث ، ماورد فى الصحف ، وأيضاً ما لم يرد . إلا أن ذلك كله لا يشكل معرفة حميمة ، ولكنها على أية حال خير من الوحدة . وفى أثناء ارتداء ملابسى انتبتهت إلى أننى لم أعد أفكر فيه ، أو على الأقل لم يعد يشغلنى ، فما دام قد ذهب ، فقد انتهى كل شيء بالنسبة لى تجاهه . رجحت أنه قد يكون معتوهاً . استرحت إلى هذا التفسير ، وبذلك ، ومن وجهة نظرى ، يكون موضوعه قد انتهى تماماً .

خرجت من باب العمارة . ماهذا؟ ما إن اتجه بصرى نحو الرصيف المقابل ، حتى رأيته يقف فى المكان نفسه . الآن ، وضع كل شيء . لا معنى للذهاب إلى المقهى . ما معنى الجلوس مع جماعة لا تربطنى بهم رابطة قوية ، ولا تفعل شيئاً سوى الكلام الفارغ ، ولا نتيجة على الإطلاق؟ لابد من اكتشاف أمر هذا الرجل ، ما شأنه ؟ حب استطلاع شديد ، وربما توجس وخوف أيضاً لم يقف الرجل فى هذا المكان عبثاً ، هناك أمر ما وراء هذه الوقفة .

تسمرت قدمائى فوق عتبة البوابة حوالى دقيقة . كنت فى أثنائها أنظر إليه مباشرة لم أحاول أن اتخفى أو أظهار بما ليس فى نيتى . عيناه - هو أيضاً - مصويتان تجاهى . ينظر إلىّ دون موارد . ظهر غرضه . هاهو ذا يخلق فى . أنا متأكد من ذلك . ربما لو حاولت أن أروغ منه ، لما تردد فى أن يتبعنى . سأضله ، لماذا لا لعب به؟ أعجبتنى الفكرة . الآن . أستطيع أن أغير مسارى : أمشى فى شارع أخرج منه فاندخل حارة ثم أخرج من الحارة إلى شارع ثم من الشارع إلى حارة ثم من الحارة إلى شارع طويل ينتهى عند ميدان فسيح اندور فيه بورتين أو ثلاثاً (هو ورائى وأنا أظهاره بأننى لا أراه) ثم ادخل من بوابة عمارة كبيرة - أعرفها - لها بوابتان وأخرج من البوابة الأخرى . ولكن لا ، لا داعى لذلك كله . يجب أن أواجهه . تقدمت إلى الأمام عدة خطوات ، ثم توقفت على حافة الرصيف . تلفت يميناً وشمالاً حتى قلّ عدد السيارات وتباعدت . أستطيع أن أمرق بينها بسرعة إلى الرصيف الآخر ، حيث

يقف جامداً كعمود النور. لم أشعر بنفسى إلا وأنا أجرى فى خُطى متلاحقة ، ثم رايتنى أقف أمامه . المسافة بيننا لاتزيد عن متر واحد فقط. وأنا أنهج ، كانت عينائى عليه . الآن ، أستطيع أن أقترب منه ، وأوجه إليه السؤال الذى لن يجد مفرأ من الإجابة عليه . كانت الشمس قد انحسرت عن الرصيف ، ولكن الضوء ظل باهراً . وعلى الرغم من أن الحرارة قد هبطت قليلاً ، إلا أن شعورى بالرطوبة كان يبعث فى جسمى إحساساً بالزوجة . لم يتحرك الرجل ، ولم تطرف عيناه ، خُيِّلَ إلى أننى المنع رعشة طفيفة على شفتيه . جاء دورى ، على أن أفجاه . قد يُرتجّ عليه ، أو يحاول الإنكار والتصل ، أو ربما فرّ هارباً . وشعرت كما لو أن أحداً يدفعنى من الخلف ، وسمعت صوتاً يحنئ . لم أستطع أن أعصى الأمر أو أتوانى . كان هذا التقارب قد أربك بعض المارة فى سيرهم ، فكانوا يضطرون للانحراف إما وراه وإما ورائى . وهكذا صرنا نقف فى مواجهة صريحة . الذى أدهشنى ، أو ربما حيرنى ، أنه ظل كما هو فى وقفته ، لم يتقهقر ولو قدماً واحداً . لا أدري لماذا سيطرت على فكرة أنه كان ينتظر هذا التصرف منى؟ فبدلاً من أن يتعقبنى ، جئت أنا إليه ، عن طواعية وقبول . هل أوقعت نفسى فى المازق ، أم تُراه قد جذبنى إليه بحيلة مجهولة ، كما يفعل الثعبان حينما يظل محملاً فى فريسته فوق الشجرة حتى تسقط أمامه بلا حول ولا قوة ، فلا يكون منه - بعد ذلك - إلا أن يبتلعها ؟ شعرت - فى هذه اللحظة - أننى قد قدمت له نفسى بالفعل ، وأن أية محاولة من جانبي ستبوء بالفشل . هل شعرت بالندم على تسرعى ؟ لم يتخذ الرجل خطوة واحدة تجاهى ، كما أنه لم يُشر إلىّ بإصبعه . كل ما فعله هو أن ظل واقفاً فى مكانه ، وليس لأحد أن يتهم أحداً لمجرد وقوفه فى الشارع . هل أستطيع أن أراجع ، وأعدل عما نويته ؟ على أن أتصرف بسرعة ويلبافة . ابتسمت فى وجهه . لم ألتق أى رد . وجهه جامد كما هو . هل لمح هذه الابتسامة ، أم أنه تجاهلها لغرض فى نفسه ؟ يريد أن يبدو جاداً متجهماً ، وأن يبعث فى نفسى هيبة وخشية منه . ولكن أنا الذى جئت إليه بقدسى .

يلالباهة ! أما كان الأخرى أن أذهب إلى المقهى ؟ على أسوأ الفروض أحسن من موقفى هذا لا فائدة ، لا فائدة على الإطلاق . وقعت الفأس فى الرأس ، وعلى أن أعانى التجربة حتى نهايتها . أعود فأنبتسم . لا أدري مدى نجاحى هذه المرة . ربما إلى حد ما ، فقد خُيِّلَ إلىّ أننى أرى طيف ابتسامة بدأت

تظهر على شفتيه ، إلا أنها سرعان ما تلاشت ، واستبدل بها تقطية . مازلت واقفاً عند النقطة نفسها ،
فإما أن تنطق وتقول له شيئاً ، وإما أن تخففى من أمامه بحيلة يعجز هو نفسه عن فهمها أو اللحاق بك.
تجسمت فى مخيلتي الصورة ، ووجدتني أتحفز للجرى بأقصى ما أستطيع ، ولكن ما إن رفعت قدمي
للففز بعيداً ، حتى كان قد أمسكنى من كتفى وهو يضغط على جسمي كله وكأنه يأمرنى بالبقاء . هكذا
إنن استسلمت لقيضته ، وأبدت استكانة واضحة . عندئذ ، لحت على شفتيه ابتسامة عريضة تشي
بمدى نجاحه . لا مفر من أن أبادله الابتسام ، فربما تكون ابتسامتي بداية التفاهم بيننا . ظللنا فترة
نتبادل الابتسام ، قد تكون ابتسامتي أكثر دلالة ، ولكن يبدو أن ظني لم يكن فى محله ، إذ ما لبثت
ابتسامته أن تلاشت وهو يسألني فى نبرة مشحونة بالوعيد ، سألني من بين أسنانه وهو يضغط عليها :
«علام تبتسم؟» السؤال واضح ، والإجابة عليه سهلة ، ولكنني لم أوفق فى العثور على إجابة ترضية أو
تقنعه ، لذلك فقد اعتصمت بالصمت وأنا أحملق فيه مستجدياً إياه أن يفك أسرى ، ويطلق سراحي . عاد
فكر السؤال . فى هذه المرة ، كان صوته أعلى ، إذ أنه فتح فمه ، فبدت أسنانه مُصْفرة ، يتخللها سواد . أثار
موقفنا هذا فضول بعض المارة ، فأخذوا يتحلقون حولنا . تلك كانت هى المهزلة . تذكرت القرداتي وهو
يلعب قرده . حول الرجل بصره عني ، وراح يستعرضهم . لم ينطق بكلمة ، ثم التفت إلى قائلنا وقد رفع
قبضته عني : «هيا بنا» سألته بصوت خفيض وأنا أتبعه : «إلى أين؟» . غير أنني لم أتلق منه أية إجابة ، فقط
أو ما لى برأسه ، فسرت وراءه مطأطأ ، كما يسير الكلب وراء سيده . انتهى بنا السير إلى شارع متقاطع ،
فوقفت عند أصله وسألني : «إلى أين تريد أن تذهب؟» . فاجأني السؤال . المفروض أنه يعرف إلى أين نحن
ذاهبان؟ ثم إنني أنا الذى أتبعه . هل يسخر مني ، أم يقول ذلك عن عمد فى محاولة للإيحاء بأنني أختار
الطريق؟ رفعت عيني ونظرت إليه دون أن أنطق . ويبدو أنه قد أدرك ما يجول فى ذهني ، فنهز رأسه مبتسماً
ثم ريت على كتفى وهو يقول : « لا يهم ، سنظل سائرين ، حتى تكل أقدامنا .» وانحرف فى الطريق الجانبي ،
وتبعته . غربت الشمس ، وبدأت الظلمة تكتنف الشوارع ، إلا من أضواء متناثرة هنا وهناك ، من أعمدة
النور ، أو بعض واجهات الدكاكين . غيائى ، وسوء تصرفي ، أوقعاني فيما سألني فيه حتفى . ورجحت أثلثت
حولى ، وفكرت فى أن انتهز فرصة وأولى هارباً . ولكنني لم أستطع أن أنفذ ماراودنى . شئ ما كان
يشدنى إليه ، يربطنى به كنت أسير بجانبه ، وبين حين وآخر كنت أنظر إليه ، فأراه يمشى فى خطوات

متساوية، محملاً أمامه، لا يتلفت. إنه يعرف إلى أين يقودنى. لماذا لم أذهب إلى المقهى؟ لماذا لم يقتحم شقتى ويقبض على؟ لماذا لم يذهب إلى المكتب ويسأل عنى هناك؟ ماهى التهمة الموجهة إلى؟ أنا - الغفل الذى ذهب إليه بقدميه. هل أنا مخطئ؟ يجوز، من المحتمل أن ثمة شيئاً ما فى داخلى هو الذى قادنى إليه. إحساس ما يكمن فى أعماقى، لا أستطيع أن أعرفه أو أحده.

بعد فترة، توقف عن المشى، والتفت إلى يسائى:

- لماذا أنت صامت؟ ألا تقول شيئاً؟

- ماذا أقول؟

- وهل أعرف ما الذى تريده؟

انت الذى تريد، لا أنا

- كيف؟ ألم تأت إلى؟

ترددت قليلاً ثم قلت:

- كنت أريد أن أسالك.

- عن أى شىء؟

- لماذا كنت تقف هناك؟

- لا أفهم، ماذا تعنى؟

- ألم يكن وقوفك بقصد مراقبتى؟

أطلق الرجل ضحكة عالية، تشوبها سخرية قائلاً:

- أراقبك! ولماذا أفعل؟

- طوال النهار وأنت واقف لا تتحرك، ولا تحرك عينيك عني أو عن شباكى.

- أمِن غير المسموح به أن يقف المرء فى الشارع، وأن ينظر إلى الشبابيك؟

- لماذا شباكى أنا بالذات؟

- بدا الرجل مفكراً ثم قال بشيء من التردد:

- ربما، لأنك كنت تنظر إلىّ.

- أنا أم أنت؟

- أنت الذى جئت إلىّ.

- لأعرف قصيدك.

- امكلف أنت بهذا العمل؟ أعنى، لماذا تشغل نفسك بالآخرين؟

- ليس هذا من طبيعتى، ولكنى أريد أن أعرف.

- وما أنت قد عرفت.

- عرفت ماذا؟

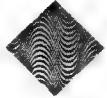
- أنى أراقبك.

- حقاً؟

- أنت قلت ذلك.

قالها الرجل وهو يستدير مبتعداً. ظللت واقفاً أحملق فيه حتى غاب في الظلمة البعيدة. كان الوقت قد تأخر، وفي الغالب سيكون رواد المقهى قد انصرفوا. اتجهت، عائداً إلى بيتي، ما إن اقتربت، حتى رأيته واقفاً هناك، وقد بدا واضحاً تحت عمود النور. فكرت في أن أذهب إليه ثانية، إلا أنني دخلت من البوابة، وأنا أقاوم رغبة جامحة في معرفة حكايته، ولكن ما الذي يعنيني منها أومن غيرها؟





التعويذة

باسم الأب
وباسم الابن
وباسم الروح القدس
وباسم الله
وباسم الأخت الصغرى ناريमान
وباسم نبيلة
أو درية
باسمها
باسم الأعضاء على جدران الهيكل
باسم الهيكل
باسم ملاك الراحة
لما خرج الملك إلى إخوته

كان يفاخرُ بنبذِ العائلةِ

ويشربُ إبريقينِ

ويلهو:

رأسي صيفتُ من نهبِ إبريزِ

عيني رفُ حمامٍ فوق مجارى الماءِ

وقُصَصنى مسترسلةً حالكة كغرابٍ يجلسُ فوق الرينةِ

بطنى عاجُ أبيضُ غُلفٌ بالياقوتِ الأزرقِ

شفتى السوسنُ والريحانُ

يدائِ مرصعتانِ

ولما خرجَ الملكُ إلى إخوتهِ

كان يفاخرُ بنبذِ العائلةِ

ويشربُ إبريقينِ

ويلهو:

لولا أنُ الليلُ احاطَ بهِ

أدخله فى احضانِ الغايةِ

وتولاه العسسُ السارى

قالوا: يامولاتنا

أين مياهُك

قال: وراءِ النهرِ

فسكتوا!

قالوا: يامولاتنا

أين حذائق قلبك

قال: هنا

وأشار إلى أقدام الليل

فسكتوا

قالوا: يامولانا

دلْ على أطفالك

أيهمو يتولى بعدك

كان الملكُ يصلي في داخله

يسمعُ همسَ ملائكةٍ

ويطرحُ نحو الله يديه

ويسحبُ من بريدته ورقاً

ويقتنه

قالوا: يامولانا دلْ

أشار إلى شفثيه

إلى عينيهِ

إلى الحطّابِ الراحلِ خلف النهرِ

إلى الأهراسِ

وقال لهم: جرّوها

بعد قليلٍ من وشاشِ الدّمِ

سيخرجُ بعضُ دُخانٍ

تتبعه أحجبُ

كلُّ حجابٍ يمشى في جهةٍ بيضاءَ

اقتربوا منه

وسيروا قرب نهايةِ خطوتهِ

ستطلُّ عليكم كلماتٌ بيضاءُ

قصائدُ تمشي كالعينِ المنفوشِ

فقالوا: يامولانا

حيَّاهم وتوَّلى

قبل صباح اليوم التالي

خرج الملكُ إلى البستانِ وحيداً

كانت طائفة من جندٍ

تسعى أن تصطادَ حماماً

وثمانية من أيامِ اللهِ

تخلَّت عن موقعها

كان الملكُ يحبُّ الأيامَ الهاربةَ

ويحلمُ أن يركبها ذات مساءٍ

لما خفَّ الملكُ إليها

قال: انتظري

انتِ الأولى ما اسمُكِ؟

- لا أعرفُه

- كيف دخلتِ إلى بستانِي؟

- جئتُ على رجلي

مشيتُ كثيراً وتعفرتُ
عرفتُ بأن السببَ
سيمضي فيه الملكُ إلى الصحراءِ
ويخطفُ راعيةً من راعٍ
كنتُ أخافُ إذا أصبحتُ السببَ
- وانت؟

- الأحدُ كئيبٌ جداً
ينسى فيه اللهُ يديه على جدرانِ المعبدِ
والراعيةُ يلحُ عليها الملكُ
بأنْ تنسلُ إلى حجرتهِ
كنتُ أخافُ إذا أصبحتُ الأحدُ
- وانت؟

- غريبٌ جداً أن تسألني
حين رأيتُ أبي يتمطئ في الربعاتِ
ويأكلُ مثل الحيوان المذعورِ
ويحكى أن الملكَ ينامُ على اغصانِ الملكةِ
أحياناً يكسرها
يبحثُ تحت سريرتها عن ملكٍ آخر
يستعجلُها أن تستلقي
قبل الفجرِ
يملُ

ويضعُ عصاه إلى جانبها
ثم يمرُّ على الحجراتِ
وراء الملك تسيّرُ الريحُ
وتغزلُ أغنيتها:
«الراعية انتصرت
سُرقتُ ثوبي ومضت نهر الوادي»
ليس غريباً أن تسألني
كان أبي يتمنى لو لم يكن الجمعةُ
لما انصرفَ الملكُ إلى خلوتهِ
كان يفكرُ في خمر العائلةِ
ويشربُ إبريقين
ويجلسُ في الكرسيِّ
يرتّبُ مالم يهربُ منه
أصابه
عينيه
خطوط يديه
بقايا الحلم:
فضاءٌ حبيبي مثل الجيش بالويةِ
أسنانُ حبيبي فوج نعايرِ
شعرُ حبيبي مثل قطع الماعزِ
خدُ حبيبي كالرمانِ

دوائر فخذِ حبيبي مثل جواهر
بطنٌ حبيبي قنديل سهران
وسرةٌ بطن حبيبي
كأسٌ لا يعوزها خمرٌ
ثدي حبيبي طلي بجناحين
وايل حبيبي أطول من فستان الأرض
وصوت حبيبي كلمات بيضاء
قصائد تمشي كالعهن المنفوش
وبيت حبيبي خوص
في آخره الحلم
يتأمل الملك
ويسعى النمل إلى ركبته
لما يسقط
تأتي الجوقة:
باسم الأب
وباسم الابن
وباسم الروح القدس
وباسم الله
وباسم الأخت الصغرى ناريمان

تمر هذا العام الذكرى العشرين لرحيل الفيلسوفة اليهودية الأمريكية «هنا أرنت» (H. Arendt) (١٩٠٦ - ١٩٧٥)؛ وتصل «أرنت» مكانة مرموقة في ميدان فلسفة السياسة بعنف خاصة، فضلاً عن كونها واحدة من أهم فيلسوفات القرن العشرين، إذ لو أننا انتخبنا أهم ثلاث فيلسوفات ممن برزن في القرن العشرين بعد أن تخلصت المرأة من القيود الاجتماعية التي عاقتها طويلاً عن مشاركة الرجل النشاط الفكري، لاستطعنا حينئذ أن نضع باطستن اسم «هنا أرنت» بين هؤلاء الثلاثة. أما الأخريان فهما «سوزان ستينج» (S. Stebbing) (١٨٨٥ - ١٩٤٣) الفيلسوفة الإنجليزية التي ربطت المنطق بالميتافيزيقا، ثم طوعته لضرب واسعة من التطبيقات الجديدة في الحياة والثقافة، حين نظرت إلى التفكير على أنه فن طرح الأسئلة ومحاولة الإجابة عليها في إطار خطة هادئة مترابطة^(١)، و«سوزان لانجر» (S. Langer) (١٨٩٥ - ١٩٩٥) التي قدمت محاولة مهمة في التحليل الرمزي للفن والأسطورة والطقس تستمد أصالتها من اعتمادها على فهم فلسفي للرمزية لاجعلها تبدو مستعارة من العلوم الأخرى^(٢)، ويوسعنا أن نذكر في هذا السياق شخصيتين فكريتين متميزتين أصابتا شهرة إضافية، الأولى هي «روزا لوكسمبورج» (R. Luxemburg) (١٨٧٠ - ١٩١٩) التي ذاع صيتها بسبب نقدها لبعض جوانب الماركسية، والثانية هي «سيمون دي بوفوار» (S. De Beauvoir) (١٩٠٨ - ١٩٨٤) التي اكتسبت علاقتها بالفيلسوف الوجودي «سارتر» (J.P. Sartre) (١٩٠٥ - ١٩٨٠) انتشاراً واسعاً. وقد أصبحت الساحة الهيم، بفضل هؤلاء الرائدات تزدان بجيل جديد من اللاتي حملن لواء الفلسفة في شتى فروعها، مثل «ماري وارنوك» (M. Warnock) في فلسفة الأخلاق وتاريخ الفلسفة عامة، و«كيسي پول» (K. Pole) و«كيت سوبر» (K. Soper) و«سوزان زين زاو» (S. Zaw) و«ك. زاو» في فلسفة السياسة والحضارة والأخلاق؛ وكذلك «جابريلي تايلور» (G. Taylor) و«إليزابيث تيلفر» (E. Telfer) و«صبارا رويك» (S. Ruddick) في فلسفة الحب والخبرة الجنسية.. وغيرهن.

الفلسفة اليهودية هنا أرنت

تواجه هتزل وهرتزل

ياسبيرز K. Jaspers (١٨٨٣ - ١٩٦٩)، والأخير هو الذي أشرف على رسالة الدكتوراة التي تقدمت بها «أرنت» عن **القديس أوغسطين St. Augustine** (٣٥٤ - ٤٣٠). ومع أن الاهتمام بالفكر السياسي لم يكن قد ظهر حتى الآن بصورة مباشرة في نشاط «أرنت» الفلسفي، إلا أن هذه المرحلة بقيت فاعلة في توجهات «أرنت» وتكوينها الفكري؛ وسوف لا تتحول «أرنت» نهائياً إلى الفلسفة السياسية، إلا مع تعاملها مع النازي الذي انتهى إلى قيام الحرب العالمية الثانية؛ وكان على «أرنت» أن تخوض تجربة مريرة في سجون النازية، ثم في معسكرات الإيواء بجنوب فرنسا، قبل أن تستقر نهائياً في الولايات المتحدة الأمريكية، لتعمل بجامعة شيكاغو.

على أن تجربة «أرنت» التي جعلتها تعيش محنة الاضطهاد النازي لليهود، لم تدفعها إلى أي رد فعل عاطفي ولم توقعها في فخ التعصب كما حدث لكثير من المثقفين اليهود؛ والدليل على ذلك أنها رفضت كل الصفوف التي مورست عليها من أجل استمالتها إلى الصهيونية، ورفضت أن تبقى منبوذة حتى بين المنبوذين Pariah even among pariahs^(٣)، بل لقد مضت إلى أبعد من ذلك حين أصرت على أن تكون فلسطين دولة مزدوجة الهوية تضم كلا من الفلسطينيين واليهود، وحين نشبت الحرب العالمية الثانية طالبت اليهود بتكوين جيش يقاتلون به «هتلر A. Hitler» (١٨٨٩ - ١٩٤٥) بدلاً من قتال الفلسطينيين. ويقوم رأي «أرنت» في هذه القضية على أن الاضطهاد غير الإنساني الذي تعرض له اليهود في أوروبا عامة وتحته الحكم النازي خاصة، لا يعطيهم أبداً الحق في أن يضطهدوا غيرهم ويخلقوا ضحايا جديداً من عرب فلسطين، ولهذا فقد أحست «أرنت» بالإحباط عند إعلان قيام الدولة الإسرائيلية سنة ١٩٤٨، إذ لم تر في ذلك إلا انتكاسة في اتجاه العودة إلى قومية القرن التاسع عشر^(٤). وقد لا تعرف قيمة هذا الموقف إلا إذا قارناه، لا بمواقف المستبشرين من مفكر اليهود فقط، ولكن بموقف بعض الفلاسفة الكاثوليك، مثل «جاك مارتين J. Mar- itain» (١٨٨٢ - ١٩٧٣)، الذي رأى أن لليهود حقاً إلهياً مطلقاً في فلسطين.

ولعل المثقف العربي الذي لا يعرف شيئاً إذا بال عن «حننا أرنت» - على أهميتها - أن يكون مغفولاً، يعد أن أهملت الحركة الثقافية أعمالها، وتجاهلتها الدراسات الأكاديمية الفلسفية والسياسية معاً، وكان أصحاب الفلسفة قد تركوها لأصحاب السياسة في حين تركها السياسيون للفلاسفة إلى أن تنوسيت بين هؤلاء وأولئك؛ وإن كان الواجب يقتضينا أن نشير هنا إلى بعض الجهود الفردية المهمة، منها المحاولة الرائدة التي قام بها «عبد الرحمن بشناق» منذ أكثر من عشرين عاماً، فنقل إلى العربية واحداً من كتب «أرنت» الأساسية تحت عنوان (بين الماضي والمستقبل) بمراجعة أستاذ الفلسفة الراحل زكريا إبراهيم، ثم صدرت منذ عامين ترجمتان لعلمين آخرين من أعمال الفيلسوفة عن (دار الساقى) في لندن، مما (في العنق) ترجمة إبراهيم الحريص و(أسس التوتاليتارية) ترجمة أنطوان أبوزيد ولو أن أنطوان تخلى عن التعريب واختار عنوان (أصول الحكم الشمولي) لكان قد أحسن صنعا، وهذا الكتاب الأخير بالذات هو أهم ما كتبه الفيلسوفة في مجال الفكر السياسي؛ بحيث بقي الكتاب في موقع الريادة لكل ما تلاه من أعمال في هذا الموضوع مثل (أصول الديمقراطية الشمولية) للمفكر السياسي **يعلقوب تالمون J. Talmont**، الصادر عام (١٩٥٣)، وغيره.

وربما تعود أهمية «حننا أرنت» بشكل عام، وأهميتها للقارئ العربي بشكل خاص، إلى تحليلاتها العميقة الجادة لكثير من الظواهر السياسية المعاصرة، وإلى أفكارها الجريئة ومواقفها الفكرية المتحازة إلى كرامة الإنسان وحرية في مواجهة كافة صور الطغيان والظهور والاستبداد؛ كما سيظهر من عرض بعض أفكارها في هذه الصفحات المحدودة.

نشأت «أرنت» وتعلمت في ألمانيا، حيث تلقت دروسها في عشرينيات هذا القرن على أيدي كبار الفلاسفة الألمان وأشهر الفلاسفة المعاصرين في الوقت نفسه، مثل «إدموند هوسل E. Husserl» (١٨٥٩ - ١٩٣٨) و«مارتن هيدجر M. Heidegger» (١٨٨٩ - ١٩٧٦) و«كارل

لقد أثرت «أرنت» أن تبقى حرة بعيداً عن اتباع «هروزل» T. Herzl (١٨٦٠ - ١٩٠٤)، لاعتصر في مواقفها وأفكارها إلا عن ضميرها الإنساني ورواها المستقلة بعيداً عن سلطة أي حزب وأية جماعة من أي نوع؛ ولا يعني ذلك أنها تخلت عن يهوديتها أو عن بني دينها، بل على العكس من ذلك كانت من أنشط المفكرين اليهود في العمل على خدمة التراث اليهودي وجمع ما تيسر منه في أرجاء أوروبا بسبب ظروف الحرب، كما كانت من أكثر المفكرين اليهود حماساً في الدفاع عن اليهود وإثارة قضيتهم أمام الرأي العام الأمريكي والعالمي، ومع أن «أرنت» لم تكن يهودية متدينة بالمعنى الضيق، إلا أنها أمنت بأن من يتخلى عن هويته، إنما يتخلى قبل كل شيء عن وجوده. والحق أن «أرنت» ليست استثناء في هذا السياق، فأنشد المفكرين علمانية لم يكونوا بعيدين تماماً عن روح التراث اليهودي، ويصدق ذلك حتى على «كارل ماركس» K. Marx (١٨١٨ - ١٨٨٣) و«سيمون فريد» S. Freud (١٨٥٦ - ١٩٣٩)، ذلك أن إنتاج «ماركس» الفكري يمكن تفسيره كما فعل «جارودي» R. Garoudy (١٩١٣ - ٩) على أنه امتداد لذلك الصوت العالي الصادر عن كبار رسل اليهودية، ففي كتابه (المسألة اليهودية) لا يقدم تصوراً خاصاً لخلاص اليهود وتحريمهم منفصلاً عن خلاص البشرية^(١)، وتشير «أرنت» نفسها إلى شيء، من ذلك حين ترى في المجتمع الخالي من الطبقات الذي نادى به «ماركس» صورة تشبه المجتمع للمسيحي الأول^(٢)، بل إن «جارادافسكي» Gardavsky صاحب كتاب (الله لم يمت بعد) راح يشكك في مادية «ماركس» لأنه في نظره يهودي يحمل في أعماقه كل التجارب الخاصة التي خاضها اليهود عبر آلاف السنين^(٣)، أما عن «فرويد» فقد لعب الحضور الجنسي الغليظ في التراث الصوفي اليهودي عامة و(الزوهار) خاصة، دوراً مهماً في إلهامه ببعض عناصر الأفكار الأساسية في نظريته عن التحليل النفسي. ولم تكن حماسه «أرنت» في مواجهة أتباع «هروزل»، بل من حماستها في مواجهة أتباع «هتلر» وأنصار الشمولية Totalitarianism بصفة عامة؛ ويستحق كتابها

عن (أصول الشمولية) وقفة خاصة بعد أن نشير إلى أهم آثار الفيلسوفة الراحلة.

وليس بوسعنا أن نقدم هنا مسحاً شاملاً نحصي فيه آثار «أرنت» الفكرية، فهذه مهمة قد تحتاج إلى كتاب مستقل، خاصة أن هناك جانباً كبيراً من هذه الآثار مكتوباً بالألمانية التي كانت لغة «أرنت» الأم، إلى الدرجة التي أصبحت فيها ممتعة، حتى في آثارها المكتوبة بالإنجليزية، بأنها إنما تفكر أولاً بالألمانية ثم تكتب بالإنجليزية^(٤)، وكثير من هذه الآثار باللغتين موزع على دوريات وصحف ألمانية وأمريكية في هيئة مقالات وبحوث يدور أغلبها حول مسائل الفكر السياسي ومفاهيمه النظرية مثل: (القومية - الفاشية - الشوفينية - الاستعمار - معاداة السامية)؛ وتبلغ عنايات بعض المقالات والبحوث على اهتمام خاص بالعلاقة بين السياسة وغيرها من الأفكار والمعارف العامة، مثل: (الحقيقة والسياسة - الدين والسياسة - اللهم والسياسة - الحرية والسياسة - الكتب والسياسة - ما هي السلطة - الإيديولوجيا والإرهاب)، كما تلمنا بعض المقالات الأخرى على اهتمام آخر خاص بالقضايا المثارة الساخنة كما تتجلى في السياق التطور الثقافي العام، مثل (مفهوم جديد للتاريخ - أزمة للتربية - المجتمع والثقافة - أوروبا وأمريكا - فهم الشيوعية - الاستعمار الشمولي)، هذا بخلاف المقالات الأخرى التي عالجت فيها بعض مظاهر التحلل في المجتمع الأمريكي.

وإذا انتقلنا من المقالات إلى الكتب، وجدنا أن أهم ما أصدرته «أرنت» هو كتابها المشار إليه من قبل (أصول الحكم الشمولي - ١٩٥١)، ثم (الوضع الإنساني - ١٩٥٨) ثم (بين الماضي والمستقبل - ١٩٦١) ثم (إيخمان في القدس - ١٩٦٣) ثم (في الثورة - ١٩٦٥) ثم (رجال في عصور مظلمة - ١٩٦٨) ثم (في العنف - ١٩٧٠) ثم (أزمة الجمهورية - ١٩٧٢)، ثم كتابها اللذان نشرنا بعد موتها وهما (اليهودي منبوذاً)، والكتاب الذي توفيت عام ١٩٧٥ قبل أن تكمه (حياة العقل). وهناك كثير من الكتب والمواد الأخرى التي تدور حول شخصيات يهودية أو فلاسفة أو أدباء، مثل كتابها (واحيل قارئهاجن: حياة يهودية -

١٩٥٨)، وهو عن صاحبة الصالون السياسي الأديب المشهور في القرن التاسع عشر وزوجة الكاتب الألماني «كارل فآرنهاجن» K. Varnhagen (١٧٨٥ - ١٨٥٨)، وقد كان اسمها الأصلي قبل الزواج «واجيل لوفين» R. Le-vin، وعاشت حياة حافلة ولكنها شديدة الحرج والتوتر بسبب يهوديتها؛ أما باقي الكتب والمواد فهي دراسات تدور إما حول بعض الفلاسفة المعاصرين مثل «استانزما «باسسيز»» ومثل معاصرها الذي التقت به في باريس «فألترينفامين» W. Benjamin (١٨٩٢ - ١٩٤٠)، أو حول بعض الموضوعات الفلسفية الخاصة مثل الأخلاق والحضارة وفلسفة الفن، وفي هذا ما يدل على أن الفكر السياسي لم يكن يستنفد طاقة «أرنست» الفلسفية كلها، بل ربما كانت جهودها في فلسفة السياسة لا تمتثل إلا خطوة أساسية في اتجاه طرح فلسفي كبير يرس إلى فهم شامل للحضارة الإنسانية، وتشهد بعض تحليلات «أرنست» على أن دور الفن في صياغة هذه الحضارة وتوجيهها لا يقل عن دور السياسة والأخلاق والدين، بل إن الوظيفة الجمالية للفن هي الأخذ والأظهر فاعلية عبر التاريخ إذا ما قورنت مثلاً بالوظيفة الأخلاقية للدين، والدليل على ذلك كما أوضحت «أرنست» في كتابها (بين الماضي والمستقبل) أن الكاتدرائيات الرائعة التي شيدت في عصر النهضة بدافع ديني، فقدت الآن دلالتها الدينية ولكنها ظلت محتفظة بوظيفتها الجمالية باعتبارها من آيات فن العمارة.

ولعل هذا التقدير للفن بدوره هو الذي جعلنا نقع في تراث «أرنست» على دراسات متنوعة عن الفنانين والأديب المعاصرين من أهميتهم ووجدت في إتناجهم ما يتجاوب مع نزعتها الإنسانية الصابقة، مثل الشاعرين الأمريكيين «أودن» W. H. Auden (١٩٠٧ - ١٩٧٢) و«رافدال جاويل» R. Jarrel (١٩١٤ - ١٩٦٥)، والشاعر المسرحي الألماني «برتولد بريخت» B. Brecht (١٨٩٨ - ١٩٥٦) والروائيين «فرانز كافكا» F. Kafka (١٨٨٣ - ١٩٢٤) و«هيرمان بروخ» H. Broch (١٨٨٦ - ١٩٥١)، و«وسعنا

أيضاً أن تشير إلى توقفها عند بعض الأدبيات، مثل «متاتلي سارتر» N. Sartre، من فرنسا و«إريك دايونز» I. Dinesen (١٨٨٥ - ١٩٦٢)، من الدانمرك وهو الاسم المستعار للامنية «كارين دايونز» صاحبة (الخروج من إفريقيا)، وقد أشرنا أعلاه إلى كتاب «أرنست» عن «راجل فآرنهاجن»؛ واللائق للنظر في هذه الكتابات هو أنها تتركز في الغالب إما حول الكتاب اليهود أو حول نشاط المرأة في ميدان الأدب، مما لا بد أن يشير إلى الانتماء للزوج الذي ما برحت «أرنست» تشمر به إزاء ما يشغلها من قضايا متعددة الأبعاد، فهي مثلاً عندما تتوقف عند قاصة مثل «داينزن»؛ فليس لأنها امرأة أدبية فحسب، ولكن لأن قصصها تعبر عن التقاليد المتغيرة للطبقة البرجوازية البائدة وهذا من الأمور التي شغلت «أرنست»؛ وعندما تتوقف عند «بروخ» صاحب الثلاثية الروائية الشهيرة (المساكين) The Sleepwalker)، فليس لأنه مجرد كاتب يهودي تعرض للتعذيب في سجون النازية، ولكن أيضاً لأنه يصور في ثلاثيته هذه انحسار الرومانسية أمام المد الواقعي والفوضوي في مطلع القرن العشرين؛ ولأنه في كتابه (فتنة Bewichment) يبسط نظريته في مباح الكتل الجماهيرية Masses، وهذا موضوع أثير لدى «أرنست» كما يظهر من مختلف كتاباتها السياسية، وبصفة خاصة (أصول الشمولية). إن الدور الفعال الذي أمنت «أرنست» بأن الفن يستطيع أن يقوم به، هو الذي جعلها تؤمن بأن الحكم الشمولي لا يمكن له أن يقوم في ظل نهضة الفنون والآداب^(١٠).

يقود كتاب (أصول الشمولية) حول الظروف الموضوعية التي أدت إلى قيام النظم الدكتاتورية في أوروبا، خلاصة النازية والشيوعية؛ والاسس التي تقوم عليها هذه النظم، ويمكن أن نعتبر هذا الكتاب دفاعاً غير مباشر عن اليهودية في مواجهة الاضطهاد الذي مارسته عليهم الحكومات والنظم التي تورطت في العداة للسامية Anti-Sematism)، كما نستطيع أن نعتبره رد فعل عقلياً للتجربة القاسية التي عاشتها «أرنست» تحت ظل الاضطهاد

النازي، وهي تجربة لا يمكن أن تتسنى ولا يمكن أن توصف في الوقت نفسه، كما تعترف بذلك «أرنت» نفسها في هذا الكتاب:

«لأشئ يمكن مقارنته بالحياة في معسكرات الاعتقال، أما فظاعتها فلا يسعنا مطلقاً أن نعيها وعباً كاملاً بمخيلتنا، بسبب أنها تقوم خارج الحياة والموت، ولاتقوى أية رواية على الإحاطة بها إحاطة تامة، ذلك أن الناجي لا ينسحب بل يثبت إلى عالم الأحياء، فيصول ذلك دون تصديق خبراته الماضية تصديقاً كاملاً، ولأنه أن رواية كهذه ستكون أصعب له من أن يروي حكاية من كركب آخر، إذ أن وضع السجناء في عالم الأحياء حيث لا يستطيع أحد أن يعلم إذا كانوا أحياء أم أمواتاً، لهر مما يجعلهم يفتنون ألا يكونوا قد ولدوا على الإطلاق»^(١١٠).

تنظر «أرنت» إلى الشمولية على أنها تختلف عن أشكال الحكم البكتاتوري والنظم الاستبدادية التي سادت أوروبا من قبل في إسبانيا وفرنسا وإنجلترا وروسيا وهذا ما يوافقها عليه «أنطوني جينز»^(١١١) وإن اختلف معها في الرؤية العامة، فالشمولية تعتمد أساساً على كتل جماهيرية لا يوفرها إلا تعداد سكاني عال بحيث تبدو الأنظمة الشمولية مستحيلة في البلدان منخفضة التعداد، ذلك أن الطغاة في هذه البلدان مضطرون إلى اتباع سياسة معتدلة نسبياً حتى لا يفقدوا أفراد رعيته المحدودين، فلا بد للحكم الشمولي إذن من حشود جماهيرية تتحرك كالقطعان كيفما شاء راعيها، ولكن هذه القطعان أو الكتل الجماهيرية، لن تتكسب وحدة الحركة بحيث يسلس قيادها معاً، إلا في مجتمع ذابت فيه الطبقات في بحر الكتل الجماهيرية المتلاطم.

ونلاحظ هنا أن مفهوم (المجتمع الجماهيري Mass Society) كما يترجمه عاطف غيث^(١١٢) أو (مجتمع القطيع) إذا شئنا ترجمة عربية أدق للمصطلح، قد بدأ يدور في تحليلات كثير من المفكرين الذين اهتموا بفهم الظاهرة النازية، وكذلك كان مصطلح (الشمولية)، وخاصة لدى المفكرين المهاجرين من ألمانيا فراراً من الجحيم النازي،

مثل «كارل مانهايم K. Mannheim» (١٨٩٣ - ١٩٤٧) و«إريك فروم E. Fromm» (١٩٠٠ - ١٩٨٠) وغيرهما، ويمكن أن نشير في هذا السياق أيضاً إلى الشاعر «ت. س. إليوت T.S. Eliot» (١٨٨٨ - ١٩٦٥) الذي حفلت كتاباته النظرية بإشارات مهمة إلى ظاهرة (القطيع)، وكذلك الفيلسوف الإسباني «أورتيجا إي جاسيت O.Y. Gasset» (١٨٨٣ - ١٩٥٥) الذي رأى إنسان القطيع Mass-Man مختلفاً تماماً عن إنسان القرن التاسع عشر وإن كان نتاجاً له في الوقت نفسه^(١١٣)، غير أن الفضل في معالجة مجتمع القطيع بلغة العلم الاجتماعي، إنما يعود في الأساس إلى المفكرين اليساريين.

ويقدر ما كانت العوامل الاجتماعية مهمة عند بعض منظري مجتمع القطيع من حاولوا فهم الظاهرة النازية، كانت العوامل النفسية مهمة كذلك عند البعض الآخر، ونستطيع أن نصف «أرنت» بين الفريق الذي أولى العوامل الاجتماعية الدور الأكبر، فقد خلصت إلى الحكم الشمولي مبني على الجماهير لا على الطبقات، أي على الجامع البشرية التي تكون بسبب أعدادها الضخمة أو بسبب اللامبالاة، أو للسبب معاً، في حالة لاتسمح لها بأن تتدرج في أي تنظيم مبني على المصالح المشتركة، سواء من خلال أحزاب أو بلديات Municipals أو منظمات مهنية أو اتحادات تجارية أو غيرها، وقد ميزت في هذا السياق بين دهاء القرن التاسع عشر الذين يفتنون إلى أصول طبقية، وبين جماهير القرن العشرين التي تتميز قطاعاتها بالانفعال الذي تنتشر عواها بين الجميع وتشارك فيه سائر الطبقات ولو ضمنياً.

وقد تعرضت «أرنت» بسبب هذا التحليل لانتقادات عديدة ربما كان أبرزها أنها لم تهتم بانحلال الأسرة والجماعة بقدر ما اهتمت بعزل الجماهير عن المشاركة في العمليات السياسية والاجتماعية الكبرى، وربما كان «فرانز نيومان F. Newmann» (١٩٠٠ - ١٩٥٤)، المفكر الألماني المهاجر، هو أهم من وجهوا إليها نقداً شديداً في هذا السياق، من حيث أن ظاهرة (مجتمع القطيع) تتعود

في رأيه إلى لامبالاة الجماهير وعزوفها عن المشاركة في الحياة الاجتماعية والسياسية، بل هي تعود في الأساس إلى الرأسمالية الصناعية الحديثة كما تجسدت في مجتمع ما قبل النازية (جمهورية فايمار Weimar) فثبتت عزز أساليبها وعدم مواءمة أدواتها وأجهزتها البروقراطية المتزايدة، في إشباع العلاقات الإنسانية بين أفراد المجتمع. أما «فروم» فيحاول أن يجمع بين الرؤية الاجتماعية السابقة والرؤية للسيكولوجية التي رأى أصحابها أن هناك نوعاً معيناً من الشخصيات الاجتماعية قد بدأ يبرز في المجتمع المعاصر، وهو نوع معرض بشدة لإغواء الدماء بسبب ما تفرضه حياة (القطيع) من عزلة Isolation ووحشة Loneliness^(١٧) وما تشيعه من تأثير إيحائي Suggestibility جارف كما عبر «رايزمان -Reis-man» في كتابه (الزحام الموحش) الذي يذكرونه بحدوس الشعراء العرب في هذا الموضوع^(١٨)، يقول «فروم» عن إنسان القطيع هذا - وهو يسميه الإنسان المنتظم Or-ganization Man - أنه هو الذي فقد القدرة على العصيان فصار مسلوب الإرادة، إلى الحد الذي أصبح فيه مستقبل الإنسان مرهوناً باستعادة القدرة على الشك والنقد والعصيان^(١٩)؛ وإذا كانت النازية قد استطاعت ترويض إنسان القطيع في اتجاه تحقيق غاياتها، فإن ذلك لا يمكن فهمه عند «فروم» إلا في ضوء تحليل اجتماعي وتحليل سيكولوجي، لأنه إذا صح أن النازية ظاهرة اجتماعية سياسية، فإن سلطانها على الجماهير ليس إلا ظاهرة سيكولوجية^(٢٠).

والحق أن «أرنت» لم تهمل البعد السيكولوجي تماماً في كتابها المذكور^(٢١)، ولتكتهزكت أكثر على الوسائل والأدوات الملموسة التي يسيطر بها الطغاة والشموليون على الجماهير، مثل أجهزة الدعاية الجبارة التي تعمل في النهاية على إلغاء دور النخبة المثقفة بإذابتها في المجموع الجماهيري على النحو الذي كان يعبر عنه «ميخائيل باكونين M. Bakunin» (١٨١٤ - ١٨٧٦) في مآثره الدال: (لا أريد أن أكون أنا.. أريد أن أكون نحن)، ومثل المعتقلات وأنظمة التعذيب الفائقة التي تجعل من مجتمع الموتى

والمعتدين في المعسكرات كيانا تمثيلاً للمجتمع بأسره، فالولتكت مسجونون داخل الزناتين، وهؤلاء داخل الفكرة المطلقة التي توجت بالزعيم المطلق: كما تلمس «أرنت» بعض الحقائق الهامة في بنية التنظيم الشمولي، من حيث هي بنية تحاكي تكوين الجماعات السرية^(٢٢)، بأسلوبها في التكتك والتجهيل وإقامة الطقوس وفرض الولاء المطلق. ولما كان الإرهاب، من حيث هو أعلى درجات العنف، هو إحدى الوسائل الأساسية للحفاظ على النظام الشمولي في مواجهة أعدائه المتوهمين والحقيقتين، فقد توقفت «أرنت» عند هذه الظاهرة وخصت العنف Violence بتحليل مسبب أوضحت فيه دور القوة في التاريخ منذ العصور القديمة حتى القرن العشرين؛ وتلتقى في هذا التحليل بفلاسفة العنف من «نيقول ميكافيلي N. Machiavelli» (١٤٦٩ - ١٥٢٧) الذي أشار إلى أن الأنبياء المسلحون هم وهدم الذين ينجمون^(٢٣) إلى «تروتسكي L. Trotsky» (١٨٦٩ - ١٩٤٠) الذي كانوا يسمونه (النبى المسلح)، إلى «جورج سوريل G. Sorel» (١٨٤٧ - ١٩٢٢) الذي اعترف «موسوليني» بأنه تنلمذ على أفكاره وأفكار «وليم جيمس» W. James؛ ثم فرانز فانون F. Fanon (١٩٢٥ - ١٩٦١) الذي رأى في العنف الجماهيري الحقيقة الجوهرية وكل ما عناه ليس سوى استعراض أزياء خيالي وخزير نوافير^(٢٤)، وريجيس دوبري R. Debray، الذي صمغ عبارة «بوسيه J. B. Bossuet» (١٦٢٧ - ١٧٠٤) القائلة بأن السلطة نفلت من الناس لأنها مقدسة، فحطها تبدو للناس مقدسة لأنها نفلت منهم^(٢٥). أما موقف «أرنت» من العلاقة بين العنف والسلطة فيمنظ قولها «إن الشكل الأكثر تطرفاً للسلطة هو الذي يعبر عنه شعائر: الجميع ضد الواحد، أما الشكل الأكثر تطرفاً للعنف فيعبر عنه شعائر: الواحد ضد الجميع، والآخر لا يكون ممكناً بدون اللجوء إلى أدوات القمع»^(٢٦)؛ وهكذا يكون كل انحطاط يصيب السلطة نعوة مفتوحة لممارسة العنف^(٢٧).

لقد أرادت «أرنت» أن تدافع عن كرامة الإنسان وحرية الفرد وحياة القيم وسلطة العقل، فنذرت عمرها لمواجهة كافة أشكال الطغيان السياسي والقهر الاجتماعي

فقط أردنا أن تلقى بعض الضوء على هذه الشخصية الفلسفية الأصيلة بعد مرور عشرين عاماً على وفاتها، وحسبها موضوعية أنها - وهي اليهودية - قد كشفت الكثير من المؤامرات المبررة المشتركة بين النازية والصهيونية وفحصت الصفقات المشبوهة بينهما^(٣٦) وذلك في أثناء متابعتها لقضية «أدولف إيمان» Eichman «أ. ١٩٠٦ - ١٩٦٢» الشهيرة، كما أنها فضحت اعتماد النازيين على بروتوكولات حكماء صهيون، التي كان هتلر يحفظها عن ظهر قلب^(٣٧)، وإنها لتقف بذلك في الطليعة اليهودية المستنيرة التي احتفظت في ضمائرها بحس العدالة والخير والسلام للإنسانية جمعاء، فلم يعووا ينظرون إلى اليهود على أنهم أمة مضطهدة يحق لها بسبب ذلك اضطهاد الآخرين وإقامة دولة يظنها قانون يهودي كما عبر عن ذلك «أينشتاين» A. Einstein «أ. ١٨٩٦ - ١٩٥٥»؛ بل مجرد طائفة دينية تعيش كغيرها من الطوائف الأخرى في أي مجتمع تتكسب جنسية.

والعدمية الفلسفية، وهذا هو سر رفضها لفلسفة «نيتشه» Nietzsche (١٨٤٤ - ١٩٠٠) الذي رأى في إرادة القوة باعتبارها العنصر الشموري الأسمى الذي يشكل الواقع الإنساني^(٣٨)، ومن هنا كان سعيه إلى هدم قيمة القيم نفسها وإعلانه عن اكتشاف قيم جديدة من نوع أرقى، مما أوقعه فريسة لأوهام سيق له هو نفسه أن يساهم في القضاء عليها^(٣٩)، وهذا هو أيضاً سر رفضها للنظرية الماركسية خاصة في الجوانب التي تتعارض فيها هذه النظرية مع الحرية الفردية، وقد وقعت «أرنت» طويلاً عند مفهوم (العمل Labour) في الماركسية، وأقامت تفرقة ذكية بين العمل من جهة، والشغل Work من جهة أخرى، على أن الأول يتعلق بالجسم بينما يتعلق الثاني بالأيدي^(٤٠)، وهي تفرقة ألهمت بعض الباحثين محاولة تطبيقها على المجال التربوي^(٤١) وإن كانت «أرنت» في النهاية لم تسلم من تهمة عدم فهم الماركسية^(٤٢)، خاصة في تحليلها للايديولوجية الذي انتهت فيه إلى أن أية ايديولوجية لابد من أن تقود بسبب طبيعتها الإطلاعية إلى الشمولية^(٤٣).

الهوامش:

١. S. Stebbing, *Thinking to Som Purpose*, Penguin 1945, P.19.
٢. S. Langer, *Philosophy in a new key*, Harvard 1957. P. 25.
٣. M. A. Hill, (ed.), *Hanna Arendt: The Recover of the Public world*, Martin's Press 1979, P. 7.
٤. *Ibid*, P. 11.
٥. روجيه جاردوي، ملف إسرائيل، ترجمة د. مصطفى كامل فودة، دار الشروق ط٢ (١٩٨٤)، ص ١٠٧.
٦. المرجع السابق، ص ٦٧.
٧. حنا أرنت، زس التوتاليتارية، ترجمة أنطوان أبوزيد، دار الساقي، لندن ١٩٩٣، ص ٢٢٠.
٨. J. Bentley, *Between Marx and Christ*, verso ed. & NLB, 1982, P. 143.
٩. W. J. M. Mackenzie, *Political Identity*, Penguin 1978, P. 39.
١٠. أسس التوتاليتارية، ص ٢٣.
١١. المرجع السابق، ص ٢١٥ - ٦. (مع تصريف يسير في الترجمة).
١٢. A. Giddens, *A Contemporary Critique of Historical Materialism*, The Macmillan Press, 1981, P. 245.
١٣. عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، مادة (مجتمع جماهيري).
١٤. O. Y Gasset, *The Revolt the Masses*, W.W. Norton & Company Inc. N.Y. 1932, p. 54.

- ١٥ - انظر تفرقة «أرنت» بين مصطلحي العزلة والوحشة في (أسس التوتاليتارية)، ص ٢٦٩ وما بعدها.
- ١٦ - يقول دعبل الخزاعي : إني لأفتح عيني حين أفتتحها على كثير، ولكن لا أرى أحداً.
- ١٧ - E. From, On disobedience and other Essays, Routledge & Kegan Paul, 1984, p.8.
- ١٨ - إيريك فروم، الخوف من الحرية، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٢، ص ١٩٦٨.
- ١٩ - أسس التوتاليتارية، ص ٤٣ وما بعدها.
- ٢٠ - المرجع السابق ص ١٢٣ وما بعدها.
- ٢١ - A. Kaplan In Pursuit of Wisdom, Glencoe Press, 1977, p. 444.
- ٢٢ - هوراس دينين، القومية : نحو نظرية علمية معاصرة ، ترجمة سمير كرم ، مؤسسة الأبحاث العربية ط (١)، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٦٢.
- ٢٣ - ريجيس نويري، العقل السياسي، ترجمة عفيف دمشقية، دار الآداب، بيروت ١٩٨٧ ، ص ٢٧١.
- ٢٤ - هنا أرنت في العنف، ترجمة إبراهيم العريس، دار الساقي، لندن ١٩٩٢، ص ٣٦.
- ٢٥ - المرجع السابق ، ص ٥٠.
- ٢٦ - F. Nietzsche, The Will to power, ed. by: W. Kaufmann, Vintage Books, 1967, p. 366.
- ٢٧ - هنا أرنت، بين الماضي والمستقبل، ترجمة عبد الرحمن بشناق ومراجعة زكريا إبراهيم دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٤، ص ٣٦.
- ٢٨ - H. Arendt, The Human Condition, Chicago 1958, pp. 79-92.
- ٢٩ - P. Herbst, Work, labour, and university education, in: Occasions of Philosophy, ed. by: J.C. Edwards and D.M. Macdonald, Prentice Hall Inc., 1979. pp.134-5.
- ٣٠ - M. Bakan, Hanna Arendt's concept of labour and work, in Hanna Arendt: The Recovery of Public World, op. cit., p. 50-2.
- ٣١ - أسس التوتاليتارية ، ص ٢٥٨ وما بعدها.
- ٣٢ - M. Seliger, Ideology and Politics, George Allen & unwin LTD, 1974, pp. 26-7.
- ٣٣ - جارودي ، ص ٧٢.
- ٣٤ - أسس التوتاليتارية، ص ١٠٠ وما بعدها.



بقايا من كلام الالم



كنت فى الحديقة - أذكر - والريح العاتية تعريد فى أنحائها تحاول اقتلاع أشجارها، ونخلة وحيدة متماسكة تبتسم فتزار الريح وتكشر مندفة صوبها، ولما فشلتُ فى البحث عن السبب، جلست واجفا أرقب التطوح العنيف لهذه الضخامة المرنه وهى تقاوم باستماتة، فتأتيها الرجفة من أعلى حيث تنقلها السبائط فتميل بعنف، وعقلى يؤكد انهزامها، بينما ييسمل قلبى ويجيش بالدعاء لتصمد، وتعود الهزات الفجائية الحادة من أسفل وأعلى والوسط.. كالإعصار تدفع، تدفع وهى تنثنى وتميل حتى اسد أذننى توقعا لقصف عاصف، ولكنها بمائها واخضرارها، بثقلها وطيبها تقاوم انكفائها وتابى السقوط فأصرخ فرحا وأعدو لأمى أسألتها: لماذا الريح تغدر بها، فتقطب وتدفعنى (لأن الحياة للأقوى.. البقاء له وحده) فأعود غير فاهم إلى الركن الجبلى فأرى بيضة جديدة على كومة العشب الجاف، وطائر يحط عليها، يثقلت يميناً وشمالاً حتى يامن بعد صاحبها، ثم ينقرها خلسة فتتدحرج أمامه، يهجم عليها وينقر بقوة وإصرار، بسرعة مذهشة، وهى بلاحيلة تتحرك قليلا بفعل حمى تلبست منقاره فتقلت من حذته وشراسة الهجوم، ولكنه بمكر يدرجها حتى تستقر بين حجرين على فراغ وينزلق لأسفل ينقرها دون أن تتحرك.. نقر نقر.. نقر متواصل وعنيف تحدد احتياجه امتزازات متوالية ومكتومة. أخيرا ينجح فى ثقبها، ثم يتهيا

لكسرها تماما كي يمتص على مهل كثرها.. هذا الكنز الأصفر الملعوف بعناية بطبقة بيضاء، ولكنه بفتة توقف عن العمل وقد انشطرت لنصفين، وتباعد مدهوشا وهو يشاهد طيرا صغيرا ينزلق من بين النصفين الجبريين مكللاً بغلالة لزجة، ولم املك نفسي من الصياح فرحا وهرولت لأبى أحكى فقطب قاتلا (طائر عبيط مثلك!) وحينما عدت لأراه كان مقتولا، والآخر قد طار!

تنزعني من الحلم أمى.. تلقى بى على أسنة الشارع، وتدفعني حينما بحزنها الصامت، وحينما بانكشافها الواضح إلى أى امرأة، لتدفعني أى امرأة إلى كره النساء، حتى من أحببت، فاتمرد على راحتى الصناعية المغلفة، وأظل فى تلهفى الأبدى إلى تلك الروح الهائمة، متسامية وناصعة، إلى عقلا الوضى.. ولكنها أبداً لاتجى، وأظل أبداً فى كبروتى أجاهد بعناد تلك القوالب الصماء، والأبواب الموصدة الكابية، والتفاهات اليومية التى باعدت بين روحى وبين الأحلام، وكانت تترى عليها شفافة مندأة بعيق الأزهار والحقول، وتظل تؤنبنى من بعيد: ماجدوى هذه الأجساد بجانبك على السرير، وفى القطار المنحدر بك إلى أسفل، وهذه الوجوه البليدة والخبيثة فى عملك الرتيب ويومك المجهض، ومازال القمر ساهراً والليل يناديك.. الفجر والغروب.. البحر والشجر.. المساكن والثوار. شمس أبدية لاتنطفئ، ونفسى تؤزنى: لماذا تغل ساكنات مثل قطارات البضاعة فى بلدتك على الرصيف المهمل.. الا استنهض روحك المترعة، وخذ كائساً بلا إثم.. اسكبها بجوفك الظامى العليل. ماذا افعل وهى لاتنى كاظمة صدرها على، وهو قال (.. أمك ثم أمك....) وأختلس نظرة إليها فأراها كما هى تعض أضلاع صدرها على غضب يثيرنى أو انفلات يحرقنى، ولا املك لهما دفعا، ويشتدان فلا أقوى أن أسميهما كرها.. وتتوسل جوارحى بصمت، ونداء إلى.. لين صدرها وقد غدا صلدا عتيدا، فاهدهد نفسى (تمر الليالى، ووجدك فى العراء، لأحد هنا، لأحد هناك..) وتخرج أنة صدىة خلال الأضلع، فزفرة كضمحل يلاحد تعانى أشواك دريها المجروح.

غادرنى جسدى، وفرت روحى إلى الأعلى، أشدها وتشدنى: لماذا لاتبتقين وغير من هذا القبح، نضىء هذه للظلام، فتبتسم هازئة، ثم لاتملك - مضطرة - إلا العودة إلى حين، وحين أب الجسد إلى موطنه لم يكن

القلب اللاهث بنشيجه المتخوف يعود إلى مرتعه وحلمه، لأنه لم يرحل يوماً، ولم تتسجل هنيهة أهدابه خلال تربيته الطويل القلق، وتحديق النظمى المضنى.

خوفان كامنان فى القلب المرتعش، سرعان ما انبثقا وأنا أقف بعد غياب طويل مظلم، منات اللبالي المتداخلة، لم يفصلها نهار، ففى الساعات التى أعرف أنها هى النهار، لم أكن أغادر مقعدى داخل حجرة صغيرة متحركة، تعلو وتنخفض، ولا أسمع سوى (الخامس، السادس، الثامن،...) أغاديرها فى المساء إلى حجرة صغيرة مظلمة ورطبة تحت سلم العمارة.. ليل صامت طويل لايتحرك فيه سوى خوف أخذ يستكين بالإهمال ليلة إثر أخرى.. شئ واحد لم يتوقف فى ولا فى ليالى المتصلة، هو الشوق.. شوقى المعنى، اتطلع به، حتى تداعت السنون عبر لحظات عميقة لم أتبين خلالها أين وكيف أقف، ولا الوجوه المتسارعة تمر على بعد خطوات فى الغبش الرمادى دون أن تعرفنى، وأشعر أننى غيبته دهرأ.

اعدو إلى أخى فيشيخ عنى، وأظل أدعوه وأنادى حتى تتعب يدى الممدودة لأفريق على حقيقة كونى منسياً، وأظل أتودد حتى يركلنى فأتدمد فى الشارع، ولا أفلته من رأسى : لماذا تنكرنى ياأخى؟ قم أجبني! (كيف يفشل إنسان فى محاوره إنسان؟ كيف يموت إنسان بلاحب؟ هل تكره أم أبها؟).. أهى التى أصابتك بالبلادة فلم تعد تذكر أننى أخوك الذى طردته أمه لكونه أحب، وصاحت (أخرج من ملكتى.. اذهب لامرأة تمتصك!) ولكننى سأظل أقض مضجعتك وتقض مضجعى بعدد ماقتلت من الجن والصهبانية، وبعدد مايمت فى المقائل والأصائل، بعدد ماقتلت من البق والقمل، وبعدد ماقتلتك أمك والجوارى، بحجم إسكانتنا المتوسط ويحرقنا الأوسط وأمنى الوسطى، وقوامنا المتوسط.. سيظل مايبيننا إلى الأبد لغزاً، تسمع به الطيور والحيوانات فتفغر أفواهها مندهشة من خيالنا الواسع العميق. سينقش على أعمدة المعابد والكهوف لتسجله الذاكرة الجماعية، ويحفظه التاريخ كأحد عجائب الكون.

حائرة منذ تفتح الضوء على الشجر.. عصفير ويومام وهدهد.. قفز ونقر، ثم صياح وعراك.. أخيراً تطير هشة بحويصلاتها الفارغة، فلا البلع طاب، ولا النحلة أثمرت، حتى شجرة الجوافة الضامرة عقرت،

ومن خلف ظهرى يطل اللحم المستورد من الثلاجة، ويببسى وأكياس الشيبسى، و طعام الإفطار أمامى يتعلم. قطع جبن مثلية ولانشون، وأسفل الشرفة يمر جمل نحيل لا وقع له ولاجداء، وضائقا أدير التسجيل فتتسلقنى موسيقى الجاز وهى كل معلق بالذاكرة، فاندور دورتين وأغادر نفسى إلى النافذة. أرى الهيكل المتداعى بعظامه المتداخلة وكان بناءاً ضخماً يُسمع ضرب قدميه على الأرض من أول الشارع، ويضحك فتهتز الأشياء من حوله وتفتتح.

(هاهى قد رحلت وتركتك فى مهدك بلا يد تؤرجحك فتضحك، أو تهدهدك فتنام. مجرد عظام مختبئة فى قماش باهظ، مرمى على مقعدك الوثير وعلى كاهلك خمسة وخمسون، والشعر المكرمش يصير مرتباً بفعل دهون تستعصى عليها شعيرات بيضاء شاهقة. لازوجة ولأولد، وقد ضاعت ابتسامتك المبهمة منذ الرحيل، ابتسامتك التى لاتعرف إلى أى حد هى مخيفة، راحت هى الأخرى خلف أمك الراحلة، لظلال أنت بفضل دعواتها رمزاً لعراقة كل ثمارها من الإناث والأناث، ولتحل أنت كل القضايا وتترىع هنا على المجد الغابر، فتضعك أمك فى بؤبؤ عينيها، وتنسيك الزوجة، حتى العلاقات العامة أو الخاصة لم تعرفها ولم تتذوق طعم الأصدقاء، وأنت فى المقابل ترضع الحنان من صنبور لايجف، وتلبى لك كل المطالب، حتى تلك التى لم تطلبها، فلم يعرف قلبك الصغير حزناً أو هما، وأيضا لم يعرف الحب أو الفرح.

الآن، تجلس تحت شجرة عجوز زرعت يوم مولدك، تحرسها وتتأمل بلا جدوى خلال حديد البوابة حياة لم تخضعها، ورعبك المتوالد فى عينيك من الموج.. من الارتقاء فى اليم، يقصيك إلى هجير صحرائك حيث لأماء ولا موج، ويحوطك الأمان من كل صوب.

يبدو أننى سأبتاع آلة ما لضرورة قصوى

كانت والدك الراحل نموذجاً لكيفية الوصول.. وفى تشويقها المميت لأن تراه أميراً، جلبت الخدم السود والجوارى، وقدمت شيئاً من نفسها هناك فى المقام العالى، فهل تعرف أنت ابن من؟ هذه الحمرة جاءت من هناك.. وهذا الصمت يسربل عينيك السوداوين وأصابعك النخيلة الطويلة هى بقايا السود الذين جلبتهم إلى مخدعها ليلة إثر ليلة كى تاتى بعنترة، فلمن ياخفيف الروح سينول جانبك؟ لاتطلع

نحوى، واكن فى صقيعك كى لاتعق أمك.. هل تدرى أنك فعلا عقتها؟ فتطلعك نحوى يعنى أنك لاتنق فى خبرتها، خبرتها الليلية الطويلة بين عُرب وعجم وصهاينة وجرم لتقيم لك مدنا وعمارات شاهقة، أستأجر أنا شقة من عمارة منها تطل على قصرك، وشجرتك التى زرعها أمك كى تحرس العمارات المحيطة، فهل لاتنق فى خوفنا من شجرتك المطلة علينا؟ اطمئن ياسيد الأرض فنحن لاثلمس الأخشاب ولا نهدم الحوائط، وندفع فى بنك الرابض تحتنا، لاتخف، وثق فى أجهزة أمك، فشجرتك مزودة بأدوات تلصص وتحكم وإبادة... وسأظل أنا أعاف طعامى المكون هنا واشتهى طعامى الطازج يطلع فى حديقتى التى سطت عليها أمك الراحلة وشيدت على بعضها قصرك الشامخ.. سلمته لك الياقات المنتصبة على قفانا المملوكى ولجام العنق المصنوع من القمح والحديد، وأفرز الأنظمة التى تفيظنى والاتحادات والبيعة والنقود، الدين، الأرصدة، المعسكرات، الشعارات، الاجتماعات البلدية، المعهد العثمانى، سياسة الباب المفتوح، المخدر والمستورد، فيفى ونجوى، وليالى ألف ليلة المعادة، ومفتى السلطان، وباعة الأحلام الأجنبية..)

سجر النهر حين قالت سحابة راكضة: ثر أو فلتغر مياهك. تقطعت أنفاس موجة لاهثة، وارتفعت أنات الجياح حول النهر. قال أكل أكل، وظامى أترع (لتحملنى على متنها موجة كى أنتفس) فرد ظامى جانع (فلا أتت ولا احتواها شاطنان). أوما الغراب المتريص للذئب المستخفية فى الغاب وللثعابين فاختلطت المياه بالبول والسّم والقاذورات، وتأرجح الغراب مفتبطاً برقصة الانتصار. استطال أكل أكل، وظامى أترع وحشداً فنتهما، حملا على الجياح اللتفين حول النهر فاستمسكوا بالحصى والطين: منذ آخر ملوك الظلام، إلى مانحن فيه اكتوينا ثلاثا.. انطلقنا أولا حتى انكفأنا، ونهضنا ثم انكفأنا.. أكلنا الهشيم وشربنا ماء الشعير حتى انتفخت بطنونا فمنا، وسرق من علينا الغطاء، ومن تحتنا الحصير، فنحن الآن لانتنمى لشيء! هذه الكلاب الليلية ملأت أرواحنا فوضى جهنمية، وغدت كل الأماكن حبلى بجماع لاشرعى.. يدسون فى روسنا أشياء مبهمة، فرق كثيرة من أكلى لحوم البشر.. كل فريق يحب أكل لحم أخيه ميتا، ولم نكرهه.

حملت مرة بأننا سنصبح بشراً يوماً ما، فامتطيت صهوة الحلم وانطلقت فى الشوارع مبشراً،
وسرعان ما استوقفنى عجل وأعادنى بحجة كونه مسئول التجاوزات، فانكسرت.

ومرة حملت بأن لى وطننا يحنى وأحبه، فزغرد قلبى وضحكت من الفرحة عيناى، ورحبت أثب بين
جداوله حتى لقينى من يدعى أنه صاحب هذا الوطن، وطلب بجرأة إثبات هويتى وهويديون (ضبط
متلبساً..) فانهزمت.

قلت له والليل يجمعنا، إن إخوتى يكيون لى، قال: افض. قالوا لى إن هذا المسخ أبأ الهول هو أبى!..
قلت وفقه بوامعنت فى دموع كبريائه ولم أندم. حملت إلى قاعة الحكام شكائيتى.. (ايها الوزير المبجل..
لاتدع جنديا يقتاد حريتى، فانا مازلت صغيراً أرتعش، لم أر الدنيا، لم أخض حربا ولم أنخدش. ولم تزل
البنات الجميلات يناديننى، وأمى على عتبة الدار تنتظر خطوتى، رأسها على الكف يذويها العطش،
لاتدعهم يمارسون معى استفزازهم المبرمج، لاتدع شهيتهم تنفتح على، فالأنجم البكر فى قريتى تمد لى
ذراعها، وكتاب هناك لم أقرأه، وأشياء أخر. قلت وفقه ، وانقسم الوزير المبجل نصفين، نصف على،
والنصف الآخر فى يد الجندي أغلق على به باب رنزانتى.

(نق يامن كنت ثقیل الوزن، على مهل كما تجرنا، تحمل عبه كرشك المنتفخ ماتحملناه من اعتراك
امعائنا الخاوية فى ليال بلا نهاية، وفى كل ليلة نضرع:.. قليلا من الخبز يحملنا الليلة، قليلا من الحب
يدفئنا هذا الشتاء.. شيئا من التذكارات يرطب جفاف مآقينا فنرسو فى مرفأ الحنين، فلا نجد سوى
شيء من الدمع يطهرنا، وقليلا قليلا تمر الليالى بنا نحو ساحل غايتنا المحتومة، هذه فضلة خير أمك،
أما اللحيم أبوك فباع آمالنا وتاجر بعظامنا، فصرنا عيوننا شاخصة.. قتلتنا أشواقنا، وانتظار القمر
الفضى، وابتهاالات للقادى البعيد، فلا وطن نرتجيه (أنت عيوننا وعلى الجفون، وأنت الضلوع، وياويلتنا
نشتهى ضمة منك تحيى الدموع...) ولا أهل ندعوهم، وقد بدهم فى كل واد، وحينما استشعرت أمك

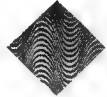
الأقعى أن ماء الحياة مازال يسرى في عروقنا، تلفنت للوزير المبجل فأرسل فى الليل هذا الجندى فانتزعنى. لم يكن يخيفنى كل هذا الظلام وأنا أمشى مقيدا أمامه، وأقدامنا المحاذرة تتحسس طريقها، ولكننى كنت أخشى المجهول الذى يقودنى إليه..

جلس بجانبى فى السيارة، ولما راعه شحوبى أجبت على أسئلته.. لا لست مريضا.. هموم!.. ستة وثلاثون عاما عمرى.. كلا لم أتزوج. أكتب. كلا كلا، عن الأمل والحب والعدل والحريقو.. هز رأسه متنهدا ثم زام كمن فهم اللغز. ابتسم بلزوجة، ثم انتقل من جانبى إلى المقعد الخلفى ولم أسمع سوى (ياساترا!!)

فى الظلام الذى يحوطنى، والضباب المعتم.. برغم فوضى المكان الملىء بالحفر والتنوءات الصخرية، حبوت وهم يضحكون، اصطدم بالأشياء، ألثغ.. يضحكون، ويضحون فى جسدى الهش دفقات متواصلة تدفعه، أقف، أجرى، أصرخ، ييسمون. وقفت التقط أنفاسى المتلاحقة محاولا تبين ماحولى.. أتبين.. أفهم.. فأجدهم من خلفى يدفعوننى فى زحام متلاطم داخل هوة سحيقة. رفعت رأسى لأعلى بفعل شعاع نافذ من السقف. كنت ألث ورائحة العرق والقاذورات تحاصرني، ومازال ضغطهم المتواصل على رأسى وجسدى صاخبا مصما وضاجا لاينفد، أمد يدي إلى مسقط الشعاع فلا أقبض على شيء، وهم يضحكون ويتغامزون.. انتابنى دوار عنيف وكدت أسقط تحت الأقدام، وأنا أجاهد متماسكا، إذا بالشعاع يسقط على صدرى فانتشيت فى إغماء أبدية وصرخت. فتحت عيني فوجدتني فى العراء.. وكنت أظننى فى نور بين زهور تباين أريجها، ولكننى سمعت أضواءا صارخة ومتداخلة قدّرت أصحابها مسرورين. كانوا يتألمون وهم فى النار كأنهم يتسمون وجين عدت، أقمت حدادا.. وسمع الأهل والجيران فهرعوا إلى وجلسوا صامتين رافضين القهوة، ثم أخذوا يتهايمسون متسائلين عن الفقيد، وانفجروا ضاحكين وأنا أبكى..

الآن ياخفيف الروح، غاصت بكليتنا القشّة، فوجدتك أبدية، وشمسك لادفء فيها، وأنا أصبحت الود
لبيل الشتاء، فيه تنزى المصاييح والخطى فأهرب من مديري وزوجتي والدائنين، من الزحام والدخان
والمواصلات، من الغلاء والتيارات اليمينية والشمالية، ومن تكبكب رفاق السوء فلا يجرحوا صمتي..
تختفى عيون الليل وبيلائي القطر، تستعد جوانحي للسكينة وإذا هم جميعا فوق رأسي يضجون
ويصرخون، وأصبر حتى أختلي بك وأرقبك... أرقبك من مكمنى هنا حتى الممات دون أن أجرك على
تحريك إصبعي أنملة واحدة على هذا الزناد حتى أوشك على الصدا دون عمل.

أنهيت حكايتي لسيدى الطبيب، ولبغلين توسطتهما، ومسحت بكفى على قميصهم الأبيض الوسخ
الذى على صدرى فأمسك رجل الأمن الواقف خلفى بمعصمى خلال حركة سريعة مفاجئة ومرتبكة، ثم
تركهما خجلا بإشارة من الطبيب اللامع الذى تناول أوراق رجل الأمن، وكان فى صدرها اسمى وبجانبه
(خطر على الأمن) وكتب أمامه (يدخل المذكور المستشفى لخطورته على الأمن) ووقع، ثم ناولها له
وخرجوا جميعا. خلعت القميص بتشجيع منه وجلست أشرب القهوة وأشعلت سيجارة منحها لى، وبدا
مترددا وكأنه على وشك اتخاذ قرار ما. سحبنى من يدى وتوجهنا ناحية البوابة، وكاد يدفعنى إلى
الخارج، ثم تراجع وعدل قراره. جذبنى بسرعة وعدنا إلى المكتب وأخذ ينظر نحوى حتى لسعت السيجارة
أصبعيه فأمرنى بخلع القميص وأمسكه من ياقته تحت ذقنه يقيسه، ثم أعاده لى فارتديته وتوجه إلى
دولاب فى الطرفة وعاد بقميص آخر على مقاسه، وقد أصبحنا مبتشابهين، نظر إلى مبتسماً وأخذنى من
يدى إلى الخارج، وبعد خطوتين التفت ناحية باب المكتب المفتوح فالتقى بالمغاتيح على الأرض وسار
بجانبنى حتى دخلنا أحد العنابر المظلة على الحديقة، وجلسنا على حافة سرير حديدى نتأمل خلال
النافذة عصفير ويماماً وهداهد مرمية، وعبر الفضاء، أجسام صغيرة منهكة، وأجنحة هدها التعب تقبل
صوب كوم الجثث وترتمى فوقها، ثم اشتدت الحرارة وتكاثف الدخان، فأغلقت النافذة، وجلسنا وجها
لوجه.



عذاب الروائح القديمة

لم تُعدّ الأشياءُ في مكانها:
 حديقة البيت التي لعبتُ فيها مرةً،
 البركة الصغيرة،
 البنت التي أحببتها،
 صوت القطار في البعيد،
 الأبيض الذي يفاجئ العين،
 والعميرُ
 ذلك الذي يشي يسرُ باسميته.
 لا شيء مما كانني أو كنته هنا
 مازال هاهنا.
 الشارع الهادئ صار يشبه الحقل،
 وصارت قمم النخيل يرجح ككبيرين من الأسمنت والزجاج
 الحمد لله الذي لم يخلق الأحلام من عجينة اللُّنْ

ولم يشكّل الزمن
إلا كما يشكّل الطيور
فظلّ وقتي كامل الأفرّاح والشجن.
يحطّ فوق ذلك السياج.
ثم يطير مرةً أخرى لى يدور حول هذه القباب والصخور.

لكنني في غمرة الدمشية والسؤال
انسَلْ كالهرّة من ذاكرتي
كي أتأمل الذي تخفيه في تقويها سلّة برتقال.
اشك في الذي أرى
براءة الذكرى أم الغياب
أم سقوط عاشق في قشرة الذبول واستدارة المحال؟
لو أن ذلك الوطن
ظلّ كما أراه
لو أن ذلك البنّ
ظلّ كما أشاؤه
لو أن هذا النهر
لم يتنازل في شجيج الأمس عن زرقته.
لو أن كل شيء
قد ظل في مكانه.

ما أغرب الموت الذي ينهض من شواهد القبور
ثم يمدّ يده إلى تخوم الأفق
وينزع السماء من موضعها
ما أغرب الفراشة

حين تُجْرُبُ احتراقها لكى تولدَ من جديدٍ
لكنها تموتُ للأبدِ
ما أغربَ الليلَ الذى يمرُّ فى جنازةِ النجومِ
ثم يعودُ لا مناديلَ ولا دموعَ

وأصدقائى كلهم
يمشون فى الغبارِ والهجيرِ والسأمِ
ويُدْعَوْنَ أن هذه هى السعادةُ
لأنها الحقيقة الوحيدة المُعانةُ
يالتعاسة القَتَمُ
العين لا تنفعها الذكرى
والقلب لا تتأذى به الرغبةُ أو ينو به الندمُ
والحب لا يلوى على شيءٍ
فما الجدوى من الكلامِ عن انشودةِ البساطةِ
إلا إذا كنتَ كهذا الطفلِ مجنوناً بما تقرأُ
أو كنتَ كهذا البحرِ تشكو عدمَ النضجِ
وتستمرى رومانسيةِ الموجِ
وتتلو سورةَ الرحمنِ
«والحبُّ ذو العَصْفِ والريحانُ»
فيرجعُ الصدى إليك
«والصَبَّ ذو العَصْفِ والريحانُ».

فى عالمٍ جديدٍ
لا بد أن تتفكَّ عينيكَ كثيرَ بيب لكى لا تبصرَ
التفاحةَ المعطوبةَ

تتلم كالعزراء في حبيبة التُّفَّاحِ
في عالمٍ حرٍّ لأن صانع السلاسل
يصنعها من فضة خالصة
لأبد أن تزهر غداً على سجين «زندان»
بعيد القيود

الكلمات نفسها
قد برحت مكانها
غادرت القصيدة القصيدة
وسائر الأبطال في الرواية السعيدة
خانهم الخط السعيد
فارتدوا أقنعة ممسوخة
وعرضوا أنفسهم في أول الطريق
ولو ملكت هذه الدراهم الذهبية
لكان من حقد أن تصبح كاتباً،
وأن تشعل في أثوابنا الحريق.
أما البدائيون أمثالي
وأمثال ابن زيدون، وديك الجن، وتشيكوف، أو لوركا
فلن نفهم ما معنى انتقال الياسمين من هنا
إلى هناك
أو انتحار البركة للصغيرة
أو انحراف الليل عن صفارة القطار
سوف نظل نعيش البنت التي لم تكبر
والشارع الهادي،
والبستان
والأبيض الذي يفاجئ العين دائماً،
والمنزل الصغير ذا العشرين شرفة من الخشب

سوف نظل نصد الطيور،
والقرى،
والحيوانات،
ونخل الخوصة الخضراء،
والنبيح الذي يجرى أمامنا في دعة اللانكئة
وغيطة الملوك
ونكره الرياء،
والقسوة،
والخيانة
ولست أدري ضعفتا أكبر أم قويتا؟
لكنني أحب أن أكون هكذا
الزيت في الزيتونة المقدسة
والخمر في الأنية العتيقة
والسعة التي يهزمها الهواء مرتين
فينزل الروح على قلبي بما يشاء
ثم يصير للمكان أجنحة
فيصعد البهاء في البهاء
يقرأ وصافياً وعذباً
دون أن يمس
وربما عندئذ لا تهرم الأشياء
ويقتطع الزمن
بإحلال خلايا النحل والورود
فلجد اللحن الذي تعرفه الأغصان والأقمار والسفن
وكلما انتهى ابتدا... كانه يشرب من طفولة الوجود

هذه تجربة فى قراءة قصيدة واحدة، لم يألّفها الواقع الثقافى، فعادة ما تكون القراءة لديوان كامل يفصح عن ملامح مشروّع الشاعر الجمالى، لكن قراءة هذه القصيدة فى نوع من الحوار الثقافى مع القصيدة عبر مستويات عدة، المستوى الأنطولوجى ومستويات التخاطب والزمان والمكان من خلال ضمائر اللغة وأفعالها، والشخص وتحوّلاتها والفونولوج والديالوج فى القصيدة . وغيرها من مستويات قد ينهض بها أصدقاء من الشعراء والنقاد، لكن ما دفعنى لهذه التجربة فى الكتابة، هو أن القصيدة تقدم اختباراً شائقاً، حافلاً بأسباب الثراء، وتمثل معارضة لكثير من النصوص المجانية، التى بعدت بفن الشعر عن التشكيل، ففى هذه القصيدة يشتد حضور ثقافة الحواس، لاسيّما حاستى البصر واللمس فى تكوين ينهض على أسس سمعية، وهذا التعاضد بين الحواس... جعل القصيدة تمثل منعطفاً فى توجهات الكتابة الشعرية، ذلك لأنها تجمع بين سبل شتى، فتستخدم آليات السرد، إلى جانب الوصف والحوار، والفونولوج فتثير قضايا جمالية من الفن التشكيلى، حيث يتم صياغة الجسد فى تكوين زمنى متوال، يتزامن مع حالات وطقوس وأزمنة مستعارة، وتصوغ علاقات الأنا بالآخر، والأنا بذاتها، فى ظلال تتبادل الأدوار مع أضواء التحقق والإنجاز، فنرى درجات المجرد، والممكن، والمحتمل، ونلتقى بتفاصيل تكشف عن المتوارى والمسكوت عنه، ويتشكل عالم القصيدة شيئاً فشيئاً، فلا نرى هل خبرة الإبداع التشكيلى

موسيقى التشكيل لفعل الطفولة

قراءة فى قصيدة «شبهة الطين» لجمال القصاص

للمثال هي التي تنقلنا إلى خبرة اختيار ممكنات الأنا، أم العكس؟، ولعل التكامل بين الفعل والوعي هنا يقودنا إلى تجربة أنطولوجية وكيانية تعكس معنى التوحد العضوي مع الكون.

- ٢ -

لا تقدم القصيدة عالماً واحداً، وإنما عدة عوالم متداخلة، من خلال تفكير بصري يعتمد تقنيات جديدة، حيث يقدم لنا صوراً ومشاهد وجزئيات وحوارات عابرة، وتبدأ التكوينات وتنتهي في أفاق مفتوحة على وقائع أخرى، وتكن خلف كل هذه الأفاق والوقائع عوالم أخرى، غير مرئية، لكن نستشعر حضورها الكثيف، باعتبارها إمكانية يكملها التخيل الذي يقيم علاقة ما مع نص القصيدة، ففي الفقرة الأولى من القصيدة - التي يمكن تقسيمها إلى أربعة عشر مقطعاً - نجد الظل الكامن، والمحتمل للمثال الذي تتشكل صورته وكيانوته في الخيال، ويماوره، رغم أنه لم يكن ثمة شيء، فلم يكن يوجد سوى الرياح والهواء، أي الفراغ، لكن هذا الفراغ نفسه يتشكل في مشهد بصري، يقوم على الحركة الآتية، وهنا يشتد حضور الزمن المتواري، ويتضامل حضور الزمن الآتي، ليتجاوز المتواريان، ويختفي الزمن في الظلال التي تتعارك، ويتم التعبير عن الزمن المتواري من خلال «حريق الشبّات» و«مطر الشعراء» و«دقات أيامها» و«وسادة أغصانها»، وتتتابع صور التشكيل بين الفنان ومادته، فلا يظهر لنا من الفنان سوى أصابعه، وذاكرته، ومخيلته، ويزنوج الفعل التكويني بين

التشكيل وخبرة الفعل الإنساني، كلاهما متداخل مع الآخر في صيغة تجادل حيوي يفصح عن انخراط عميق، وتبدو القصيدة مثل لوحة «الوصيفات» لفلاسكويك، حيث يرسم لنا الفنان صورة، يبدو في داخلها الفنان يرسم صورة للوصيفات، فاللوحة داخل اللوحة هي ما جس هذه القصيدة، فلتتقن بصورة داخلها، أو تشكيل بصري داخل التشكيل اللغوي الذي يقدمه الشاعر..

- ٣ -

يشتد حضور الفراغ في المقطع الأول، ويتجاوز مع التخطيط الأولى، مع المسودة التي تصل إمكانات التحقق والإنظار، والخروج من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، وفي هذه المرحلة يشتد حضور الذاكرة البصرية لتاريخ الذات التي لم تتخرج بعد في تشكيل، يجعلها تتعرف على نفسها من خلال الفعل الذي تتحقق فيه، هنا تتحسس الأصابع المادة الوسيطة، كما تحاول الذات التعرف على نفسها من خلال هذا التاريخ البصري، فنرى إمكانات شتى، كلها تحمل صفة الاحتمال، سفن غرقى، هياكل من معن غامض، شمس، ونأى قديم، وأرجوحة الطفل والشرفات، إنه بحث عن بداية تكوين الوعي التي تعكس ملامح الذات، بداية الاغتراب عن الذات والعالم، حتى جعلت الذات تحاول التحقق في فعل يتجسد في صراع الأصابع مع المادة، وهي شروط الممكن الفعلي التي تحول الحلم للتخيل إلى حقيقة، وتحول التشكيل إلى مرآة أنيمويسية، تعكس ما يعتمل داخل الذات من المكبوت

زمان الطفولة له حضور خاص، لأن الطفولة هي الحرية هنا، لأنها لم تتجرب بعد، ولم يعد تسمية الأشياء بالنسبة لها، هي الفطرة الحرة التي تزين الأعمار بالمحار، وتنثرها في حنايا الرسوم، والمثال والشاعر يستدعي الطفولة التي لم يتم صياغتها بعد، فأنقلت باب الإبداع والتشكيل، وكما يقول بيكاسو: إنني أتمنى أن أرسم كما يرسم الأطفال، لأنهم عابرة الفن، لأن حواسهم تنقل إحساسهم الفطري بشكل مذهل، إن الشاعر يستدعي هذا الزمان الحر، لكي يشم رائحة الخبز الطازجة، ويرى المساء يطير.. لكي تعاد للجسد حيويته، ويزاح عنه الموت.. وعقب كل طفولة أو روح طفولية تعبر القصيدة يعود الإيقاع الفعلي، طريقة، وطرقان، وبدلاً من انهماك الضوء هناك ينهمر البياض هنا، وهو اللون المحايد، الذي يتحرر من الأيديولوجي والجاهز والمجانى في الصور والتشكيل..

وحين يأتي البياض، الذي يرمز للوعي، يحضر التناص التشكيلي، فيذكر الشاعر اسم سلفادور دالي في صورة وهو يجلس ويخرج أنجمه فوق صدر الزجاج، ويقتل شاريه شركاً للنساء، ويرمي لبيل إيلوار صرخته على هذا العالم المجنون الذي يقتل خيال الطفولة، وكلاهما كان يدعو للحرية..

لكن الحرية التي يدعو لها الشاعر هنا هي حرية الضرورة، وحرية فتحة الحواس، التي يتم قولبتها، كما تتم قولبة الجسد..

والتوازي، وإذا كان الفعل التكويني هو تعبير عن هذا الوعي الشقي، فأما بلج للتامة، وأما بلج بحبر الجنود..

ويتشكل إيقاع القصيدة عبر هذا الفعل الحسي، الذي تتخلل من خلاله الصورة، طريقة.. طرقان وينهمر الضوء، ونرى ما كان من المستحيل إدراكه، أو فهم حدوده، وهذا الإيقاع يتشكل حسب إيقاع حركة الجسد، في الفعل الذي يعبر عن كينونتها الداخلية.. هذا الإيقاع الذي لا يجعلها تفصل عن الكائنات، وإنما تتوحد معها، وتفسح أمامها أفاق السماء والبحر.. وهذا الإيقاع يتخذ صورتين، أولاً إطلاقة خارجية نحو المطلق، والمجرد، نحو الموسيقى الكونية التي تخلقها أبعاد الوجود، فنرى في هذه الصورة البحر، والسماء والفراغ والهواء، والفضاء، الجهات البناييع، والصورة الثانية تنكفئ فيها الذات على التفاصيل الصغيرة، وتعمل اليد في صياغة ملامح التمثال، الذي تتشكل ملامحه عبر هذه الصلاة الخاصة لاكتشاف قانون المادة الوسيطة وتطويعها إلى أقصى مدى ممكن، إنه التوتر بين الممكن والمجرد، بين المتناهي واللا متناهي، بين المتجسد والمطلق، يعبر عن نفسه في صورة الجسد، ولا ندري هل هي ملامح الجسد المنجز، أم الجسد الذي يحمل نكريات الطفولة، أم جسد إيزيس، الذي يتحرش به جيش الغزاة، هل هو جسد الأنيموس داخل الذات، أم جسد الوطن، أم جسد المعنة، وتطل بين هذا التوتر روح شغافة، أثرية، تطهرية، طفولية، تظهر في: خريشة تهجى أصابعها، نؤابة في صلاة الجهات، بينهلون..

إنه فعل يرى الريح، والوسادة، والممر، دون أن يخرج من الكهف، فتفتتح نافذة يطل من خلالها على العالم، كأن العلاقة بالآخر، هي النافذة التي ترى الذات نفسها عبرها، ولهذا يقول الشاعر:

- أنت نافذة

ربما صفرة

سوف تقرأ فيها طالعك نفسك

تألفها تستعيد حشائش قلبك

تجلس حولها

وترتد ظليهما بحنان وتقرغ منك وعنى..

وتصبح الكتابة قراءة لمستويات الوجود..

- ٦ -

تتخذ القصيدة من الموسيقى البوليغونية إيقاع حركتها البنائية، فالنص يتصاعد للذروة عبر عدة خطوط أو أصوات، أو أزمته، وتتحول مساحات الرؤية البصرية إلى إيقاعات سمعية تجسد هذا التقاسي عبر فعل التحقق الجسدي، بكل صورته، علاقة الجسد بالمادة، وعلاقة الجسد بالجسد الآخر، وعلاقة الجسد بالماء. وفي هذا البناء التركيبي لهذه العلاقات مجتمعة يعيد الشاعر بناء الذات، فيكشف عن علاقات كانت متوارية في بداية العمل، أصبحت تطل بقوة، ويشهد حضورها الفعالي.. ويمتلك عبر الفعل التحقق الكياني، الذي يستطيع أن يفك الأشياء ويميد تركيبها على نحو آخر أكثر تعبيراً عن هذه الحياة الداخلية، فيعلق في عروة الباب تفاعلة، ويعرى الهواء ويصيد البرق، ويصبح الفعل أداة للتححرر الكياني، فلا اللون بيتي،

نخرج من هذا السرد الوصفي، إلى ديالوج، يختبر إمكاناته الداخلية والخارجية، فيسأل التمثال، الذي يتشكل، ويسأل الذات أيضاً في أن واحد، هل تخافين من الفعل الحسي، هل نخشى أن نرى أنفسنا كما هي، دون وثوق قتلت الطفولة، فتزد الذات أو صورة التمثال: لا سمى زهرة العتبات... ونرى عتبات كثيرة، عتبة الخوف، والتحقق، والتفتح الحسي، وعتبة فرط الوعي والألم.. ويتصل المساء بالماء، ويفصح هذا عن تواصل صوفي، أشبه بالذويان والتوحيد الكياني مع الكون، والرؤية الباهرة والساطعة للأشياء، كان الفعل هو حدس صوفي، يجعل الجسد في نوبانه في الماء تعبيراً عن امتداد قدرة الروح المتخيلة، فتقود التمانم.. لكن الكويان ليس نهاية المطاف، ولكنه بداية لحركة صاعدة شديدة التوتر، وكأنه اختبار متدرج في الصعوبة، فكلماً اقترب من الممكن، من شروط التحقق، تزداد صعوبة التفاصيل، وتزداد صعوبة التحرر، فالرغبة الأنية، تشبك مع الحب، رغبة تسحق موضوع الرغبة، فتجعل العسفر يشفق قهصمان التمثال، فتحتسب بالرغبة العابرة بالحب العميق، لكن البحر بينهما، والانتقال من عبور سطح الرغبة إلى عمق المحبة التي تتضمن الأولى لابد من فعل خارق، يحافظ فيه كل منهما على حضور الآخر، ويشترك معه دون أن ينفيه، فهل يعبر الجسد الباب الضيق ليلج فيه، ويدخل، ليفتح أفاقاً غير مرئية، هذا يتطلب إعادة ترتيب الذات، وإعادة ترتيب وضع الأشياء حولنا، ليتلام وضع الجسد مع المكان..

إنها سيرة وصيرورة، وحلم، وخيال.. ينهض على أسس تشكيلية وموسيقية تخاطب الحياة الداخلية، وتكشف عن زيف التتبع بالكلمات الجوفاء.. إنها إمكانية مكتوبة بلغة ذات طابع أنطولوجي، لغة الجسد، وخبرة فنومولوجية. لا تستند إلى أى معطى، وإنما تتشكل وفق ما يتيحها انكشاف الأشياء للذات، وتخرجها فيهم..

لأن الذات تحررت من نفسها، فلا تصبح الأشياء بلونها، وإنما تتفتح حواس الذات على ألوان العالم، وترى في الآخر لوناً مختلفاً يكمل الأنا، إنه خروج من النرجسية وتقديس الذات التي تسيطر على كثير من الأعمال الشعرية الآن.. ويفتح سقف الممكن من خلال اكتشاف هذه الحقيقة البسيطة، الفعل الحى هو بداية التشكيل، وهو بداية التمسك، ليفسح للحلم مكاناً للتحقق، وتتهار المسافة بين الحلم والواقع وكان الفعل سينتمى لعوالم متخيلة، والعكس صحيح..



شروع صغيرة



(١) ذكرى الزمان الجميل ما بين محطتي كوبرى القبة والدمرداش

متأخراً أجمع على غير عادتي. اجتمعت مناقشة الرفاق بمقهانا بشارع دمشق.

اخترقتُ شارع بيروت الهادئ النظيف حتى مصبه أمام الميرلاند.

اجتزت شارع عبد العزيز فهى الصاحب بأرتال سياراته المتدافعة، وتوقفت عند محطة المترو. فيما سبق كنت أتحرك من المقهى قبل العاشرة بدقائق حتى استقل مترو العاشرة المنضبط. هذه الليلة تأخرت إلى الحادية عشرة مرغماً.

انقسم الرفاق فى حديثهم حول نقطة محددة: هل من خير يرتجى من شعبنا الطيب أم أن الأمل ضعيف أو متعسر؟.

دخنت سيجارتين لم أحس بطعمهما وأنا أتمشى فوق رصيف المترو الخالى كل سجاثر العالم تنتهى. أه لو أن هناك واحدة لاتنتهى.

فتاة تقف بمفردها فى هذا الوقت المتأخر. ترمقنى مئذنة المسجد الهيبة متشككة فى نواياى. هل تراقبنى أم تراقب الفتاة الربيعة المثيرة. أنتتظر رجلها لم قاطرة المترو المتأخرة مثلى!

ارتكن بائع البالونات الكبيرة إلى العمود الحديدى وراح فى إغفاءة قصيرة، خفت حدة السيارات فى الاتجاهين فى هذه الليلة الشتوية.

لو أمطرت فسييسوء الموقف. أخيراً برقت لاقطة المترو الخضراء من بعيد وسرعان ما تناهت إلى مسمعى كركرة عرباته المترنخة.

لا يزال مترو مصر الجديدة محتفظاً ببهائه القديم فى هذه المدينة المزدهمة.

لا أفضل عليه من وسائل المواصلات الأخرى سوى الباص النهري.

سحقتُ بقايا سيجارتى والتي بدت متعجلة هى الأخرى لقدم المترو.

وجوه كسولة قليلة تناثرت فوق مقاعد العربة. اختفت الفتاة ولعلها استبقت لنفسها لموعداً لايجئ.

جندي متعب فى بزته العسكرية مدد قدميه على المقعد المقابل الخالى.

سمسار أو تاجر صغير انشغل بحساباته منكبا على حاسب يده صغير.

امراة بديئة فى ثياب خالصة أو مرضعة أغلقت عينيها أو خانتها مرغمة منكورة ومستندة إلى النافذة من التعب.

وصلنا محطة كوبرى القبة المنخفضة عن سطح الأرض بضوئها الشاحب فى الزمان الجميل كنت أتواعد مع «وجدان» فى هذه المحطة. تأتيينى ساكنة حى حدائق القبة فى شعرها القصير وعينيها العسيلتين الفاتحتين معلنة أن الأيام إيماناً والدنيا لم تخلق إلّا لنا، وسط حشد من المتطفلين لزوم المشهد المسرحى الصاخب.

غادرنا محطة كوبرى القبة فتلاشت «وجدان» محطة الجامعة الخالية من الركاب. جلبة عشرات من الطلاب تتريد فى مسمعى.

أقف بينهم وسط الرفاق نتمنى ألا يأتى المترو أبداً، وأن تستمر وقفتنا للأبد. تقف وجدان بيننا فى خفرتها المتألق. أعود طالبا من جديد حيث كان الزمان ملونا.

أخيرا محطة الدمرداش النحيفة. أتمنى لو أعبّر شارع لطفى السيد إلى ناحيته الأخرى لأزور محمد عبد العليم ونتحاور بالساعات فى السياسة وهموم البلاد.

سأتهمة باليمينية ويستقبل اتهامى بوجه تنضح منه المرارة والياس، سيتهمنى بدورى بيسارية انتحارية متحمسة أو ثورية هوجاء. أسرق نظرة إلى صورة محمد نجيب الكبيرة المعلقة فى حجرته. قد يدخل شقيقه أحمد الوفدى المتعصب، أو يلحقنا جودة ربيب السلطة فيجتمد النقاش وتضيق الحلقة الأولى.

سيقوم محمد عبد العليم بأبوته الحانية ويمتص التوتر بإدارة شريط فيروز أو أغنية لام كلثوم فنهدأ فى مقاعدنا ونخلد إلى سكون عظيم.

اجتاز الشريط الحديدى إلى الجانب الآخر من الرصيف.

تبتلعنى سلالم النفق المظلم كعادته يسلمنى إلى شارع مصر والسودان.

سرعان ما ستعترضنى المتسولة الشمعية بصوتها الأجش متوسلا ضفتى الدعاء لك وعلبك التقطت عملة معدنية صغيرة، استعدادا لدسها فى يدها المعترضة الأخرى.

اعتادت عيني ظلمة النفق يبده قليلا شعاع علوى من محطة المترو.

الجسم اللحم تكور ناحية الحائط موليا ظهره.

انكفت المتسولة على ركبتىها فى قوس هابط تجاه الحائط، فى حين اتخذت أليتها وضع الدفاع ضد الأعين المتلصصة. كانت تعد العملات الورقية بيديها فى حين انتظمت فوق الأرض أكوام من العملات المعدنية والورقية الصغيرة.

استغرقت فى عد حصيلة اليوم من التسول. امتكلتى نزوة من العبث. لم تنتب لقدومى ويبدو أن للمس النقود مفعول المخدر. انحنيت فى رشاقة وبدون أن أثنى ركبتى كنت التقط كومة ورقية. اعتدلت فى خفة، ويممت وجهى شطر فتحة النفق.

عرق نابض بالبهجة فى أعماقى. يكفينى أن أكون مغفلا مرة واحدة لامرتين.
فى الشارع الهادئ المضى أخرجت يدى ووازنت الحصى، فبدت مساوية للخديعة. صرخت كطرزان
منتشيا، وقفزت فوق حفرة وهمية وسط نعشة بائع الصحف القابع تحت الشجرة نجحت فى استعادة
نقودى ثانية



(٢) الصعيدي الذى صرخ مغدورا : يا بوى

أشق الأجساد المتصقة بجسدى النحيف. خمس دقائق كاملة فى طابور التذاكر. زفرت نفسا
محبوسا ببطء عندما وضعت تذكرتى فى فم البوابة الحديدية الأنيقة. ضجيج محطة مترو الأنفاق فى وقت
الظهيرة شكل كرة ثقيلة تنوء بها حواسى. مظاهرة هائلة من المهرولين أمثالى. أين أقصد؟.. حوصرت بين
تململ عجوز، وثرثرة ثلة من الموظفين على ما يبدو، واندفاعة نشطة لطالبتين بالشانوى بملابسهما
المميزة. أتابع الأعين المعلقة نحو شاشات التلفزيون، والتي تبدو هابطة من السقف فى وضع مستقر. كان
البث إعلانا لأغنية سخيفة لطرب مجهول، أصبحوا يتقافزون كالقروذ بصحبة حسناء باردة الحس
تتظاهر بالذويان فى فتنته المزعومة، فهل سيسكن المستمعون الأشجار كالقرد، هم الآخرون؟
استدرت خلفى إلى فاترينة تحوى تمثالا لنكارع بانى الهرم الأصغر. ويجواره الإلهة توت. لم أنتبه من
قبل إلى وجود هذه التماثيل الفرعونية المهيبة فى هذا المكان من المحطة.
بدأ الأحفاد المهرولون أقزاما بالنسبة للأجداد، فهل كان جدى الأول يدخن أم يفضل شم المسحوق
الأبيض؟

بدأ وجود هذه التفاصيل نشازا بين المهرولين المتعبين بعيونهم التاتئة.
لحت جارى فى المسكن قاصد مكاني فتظاهرت بالتجاهل.
الصوت المكتوم للقطار القادم أثار حركة من ردود الأفعال. كشف القطار المقبل أثار حماسة. تحركت
تجاه باب العربة المقصودة مضمنا مكانه بالخبرة.

عندما أوشك القطار على المرور أمامي وقعت الواقعة. انبثقت يدان مجهولتان من خلفي لتدفع بالصعيدى الواقف على يميني إلى ممر القطار. الفعل المباغت الدنيء صادَرُ الفعل، فاستسلم الجسد الضخم إلى مصيره ليسقط على الشريط الحديدي فيسحقه القطار القادم.

صرخت سيدة من خلفي في اللحظة نفسها التي كان رأس الضحية يرتطم فيها بالأرض. هل صرخ الرجل بالفعل أم خيل لي؟.. يا «بوى» .. جاءت خاطفة، مندهشة، ضعيفة، مستسلمة، عاجزة.

من المؤكد أنني لمحت القاتل، وخبرته، وميزته، ولكنني لم أحفل. وسط الجلبة والفرع والصراخ كان القاتل يقصد عربة المترو الواقعة أمامنا ويستقلها في هدوء. قامت قيامة الفرع فحسمت أمرى وقصدت العربة التالية. في اللحظة التالية كنت أسد نظرى إلى الرجل بالعربة المجاورة من خلال الحاجز الزجاجي الفاصل بين العريتين. في اللحظة الأخيرة كنت قد نسيت الأمر برمته.



(٣) | لجسد الذى استجاب للجاذبية الأرضية

أعبر جسرا بين الأمنيات والواقع. تغالبني رغبة في احتضان كل المارين. لم يمت وجهي شطرك أيتها الوحدة؟ ليلة العيد الصغير.. سماء بعيدة يفصلنا عنها بروج وسفن فضاء وصواريخ ملونة وأحلام عابثة. كلكم أهلى ولكن أين نسبى؟

يشى قلبى بعاطفة التراحم، وتشتعل أصرة القريبى بين ضلوعى، ولكنك سوف تعود إلى منزلك فى نهاية الليلة وحيدا يا أيها الشقى..

وفى كل الأمسيات هناك امرأة تنتظر عودة رجلها، ولا امرأة لك.

اشتريت الطبعة الأولى من صحف الغد.

ابتعت كبريتا وبالونات ملونة وإبانا من ميدان العتبة فى طريقى قاصدا ميدان الأوبرا.

جحافل من خلق الله. سكان هذه المدينة الذين يحتفلون بانتهاء الصيام ومقدم العيد. استدعى حسرة المتنبي عندما فاجأه العيد فى مصر المحروسة فاستقطر حزنه الكونى:

«عيد بأية حال عدت يا عيد!».

يشم محسرا رائحة الفرع، ويسمع متوجعا لون البهجة.

أمامك ملحمة الحياة فارتشفها يارجل.

صفار وكبار. نساء ورجال. فرائس ومطاردون. باعة ومشترون جادون ومعايئون. فرادى وجماعات. صامدون ومستسلمون.

المشاعر انبثقت بلا مقدمات كأنها نبع جوفى. يبدأ الأمر نقطة صغيرة سرعان ما تتسع بانضمام الآخرين. تجتذب الجثة الطريفة فى الخلاء حدأة واحدة سرعان ما تتحول إلى سحابة من الحدءات الجائعة.

الجسد الطويل النحيف بشعره الأشعث لم أخطئه فى مركز المشاجرة.

كان مديرى بالمصلحة.

صراخ أنثوى المقاطع، واعتراض رجالي محذر. طفوليون ووسطاء خير ومحايدون، تعنيف وشتائم، تقريع وزجر ملتات وعبوات تهذبة، واستنكار لجنون الناس المفاجئ.

ميزت صفقة قوية حاسمة على وجه مديري الطويل بصلعته المميزة، وتابعت حركة الكف وهي تستعد للطة التالية.

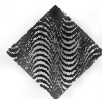
كان يمكنني أن أفعل الكثير، وأبسّطُ أن أباغت خصم مديري من الخلف.

نبهني الصراخ الأنثوي لعائلة مديري مكررا.

تجاهلت اللكمة القاسية المسددة إلى بطن مديري في تلك اللحظة محاولا حفظ ملامح الفتيات الثلاث. ربما تعوزني هذه التفاصيل في المستقبل.

بينما كان جسد مديري يستجيب إلى قانون الجاذبية الأرضية مستسلما لإغراء السقوط، كنت أستدير عابرا الطريق متجاوزا موقف الميني باص تسكنني راحة عظيمة وتتلج أطرافى مشاعر الرضا والابتهاج، شفتاى غالبتا ابتسامة طرحتها روى العابطة المتشفية، ولكنها استسلمت لإغرائها في ترحيب حقيقي.





سهرات عائلية

سهرة - ١

رُغِمَ أَنَا شَرِينَا مَعَا قَهْرُهُ،
 قَبْلَ عَشْرِينَ عَامًا
 وَهَذَا النَّهَارَ التَّقِينَا بِلَا مَوْعِدٍ،
 فَاسْتَعَدْنَا الْأَبَارِيقَ وَالسَّنَوَاتِ
 وَجِئْنَا إِلَى دَارَةِ السَّيْنِمَا
 مُتَنَشِّبِينَ بِرَغْوَةٍ أَكْوَابِنَا
 فِي الْمَسَاءِ نَعَانِي إِلَى جَوْلَةٍ
 قَبْلَ ذَلِكَ كُنَّا نَرْغَبُ الشُّوَارِعَ
 عَبْرَ شَرِيطِ طَوِيلٍ مِنَ النِّكْرِيَاتِ

وَعِنْدَ الرُّصَيْفِ وَقَفْنَا إِلَى صُحُفِ الْيَوْمِ
خَطَفًا قَرَانَا
رَأَيْنَا إِلَى أَنْ أَخْبَارَهَا لَا تَسْرُ،
سَخَرْنَا قَلِيلًا
تَحَدَّثَ لِي عَنْ فَتَاةٍ أَحْبَبْتُهُ يَوْمًا
وَمَاتَ عَلَيْهَا
تَحَدَّثَ حَتَّى أَثَارَ حَنِينِي
تَحَدَّثْتُ عَنْ وَجَعِي فِي الْهَوَى
وَالْبُيُوتِ الْبَعِيدَةِ،
حَيْثُ حَبِيبِي وَحِيدٌ هُنَاكَ
وَفِي آخِرِ اللَّيْلِ،
فِي آخِرِ السَّهْرَةِ الْعَائِلِيَّةِ، قَامَ
وَأَطْلَقَ نَارَ مُسَدِّسِهِ فِي جَنِينِي.

سهرة - ٢

— هَلْ عَرَفْتَ الْفَتَاةَ..؟

● وَمِنْ أَيْنَ لِي!

— بَيْتُهَا كَانَ بَانَنِي طَرَفِ الْجَامِعِ فِي وَسْطِ الْبَلَدِ وَهُنَاكَ الْمَدْرَسَةُ
هَلْ تَذَكَّرْتِ؟ وَكُنَّا نَلْعَبُ السِّيَّجَةَ.

أَوْ نَكْتُبُ فِي كِرَاسَةِ الْإِنْشَاءِ عَنْ بِنْتٍ

تُغْنِي وَوَلَدُ

كَانَ يَرَعَاهَا وَيَنْسَى نَفْسَهُ..

وَتَذْكُورُ.. وَلَكِنْ لَا أَحَدُ

لَمْ تَكُنْ بِنْتُ

وَلَا بَيْتُ

وَلَا مَدْرَسَةُ

أَوْ جَامِعُ أَعْرِفُهُ حَقًّا.

وَلَا أَدْرِي سَوَى أَنَا التَّقِينَا

عَابِرِي رَبِّ،

شَرِينَا قَهْوَةٌ فِي ظِلِّ مَقْهَى

مَنْذُ عَشْرِينَ سَنَةً

وَتَحَدُّثُنَا قَلِيلًا

عَنْ بِلَادٍ مُتَخَفَّةٍ

قَبْلَ أَنْ

يَذْهَبَ فِي الْبَاصِرِ إِلَى الصَّحَرَاءِ

بَيْنًا عُدْتُ مِنْ حَرِيرِي

بَلَا أَى سَنَدٍ

وَالْتَقِينَا الْيَوْمَ..

- هل تُذكرُ مَنْ كَانَ الْوَلَدُ

أَنَا أَمْ أَنْتَ، وَأَعِزَّنِي

نَسِيتُ الْآنَ مَنْ كَانَ..

● الزَّمانُ ابْتَعَدَ

وَتَلَّتْ جُمْلَتِي نَارَهُ،

وَهَمَدَ.

[لَمْ أَكُنْ أَعْرِفُ مَا يَجْرِي

وَلَا أَعْرِفُ فِيمَا بَعْدُ،

مَنْ أَطْلَقَ فِينَا النَّارَ،

أَوْ كَانَ الْوَلَدُ.]

سهرة - ٣

كَانَتْ فِي غُرْفَتِهِ، قَبْلَ ثُبُولِ الْعَشِيرِ

تَغْفُو بَيْنَ جَدَائِلِهَا الْمُنْشُورَةِ حَتَّى أَطْرَافِ اللَّيْلِ،

حَسَّاسِينَ وَأَزْهَارَ،

لَمْ يَكْ لِيُشَاهِدَهَا مِنْ قَبْلُ،

وَكَانَ يُعَدُّ لَهَا كَوْبَ الْيَتْسُونِ

يَبْكِي حِينَ تَشْفُ عَنْ النَّهْدَيْنِ.

حَقِيقَةُ يَدِهَا

تَسْتَرْسِلُ فِي الْوَحْدَةِ تَحْتَ الْكُرْسِيِّ،
وَكَانَ يَلْعُ عَلَى الْمَاءِ،
وَيَلَّ أَكْثَرَ مَنْ مُنْدِلِ
لَكُنْ الْحُمَّى ظَلَّتْ صَاحِبَهُ حَتَّى الْفَجْرِ
وَعِنْدَ ضُحَى الْيَوْمِ التَّالِي
مَاتَتْ دُونَ حَدِيثٍ،
أَوْ عُنوانٍ.
عُرْفَتُهُ وَاسِعَةٌ
فَاحْتَارَ إِلَى أَيْنَ سَيَمُضِي بِحَقِيقَتِهَا الْجَلْدِيَّةُ،
وَمَلَابِسُهَا الشَّفَافَةُ،
قَبْلَ وَقُوعِ يَدَيْهِ عَلَى أَدْوَاتِ الْكُحْلِ،
عَلَى طَاوِلَةِ الْغُرْفَةِ
حَدَّقَ عَبْرَ الشَّرْفَةِ
كَانَ الطَّلَسُ خَرِيفِيًّا،
وَالشَّمْسُ كَعَادَتِهَا فِي هَذَا الْوَقْتِ،
فَقَرَّقَصَ فِي مَلَلٍ،
لِيُفَكِّرَ
وَهُوَ

يَراها
نائمةً
فى
هيئة
عُصفورٍ
ميتٍ (١)

(١) هناك سهرةً أخرى

مع حيوات المنزل والساحة والقابضة
إذ تتشابك الأقدار وحكايات.
ويقدم الراوي
فهره هيكلة العنق
وينهض موتى شرايين.
إلى إصباحات تنطق
بشبايك الضوء.
سهرة قلبي فمر العنقة
والمرأة فى هجتها للنسابة
وأنا أكتب...

ألوان ذات مسارب مفتوحة



توقف القمر فوق البقعة الصغيرة، قرر أن ينير أعالي الأشجار وقمم الروابي، ومساحات واسعة من سطوح البيوت، وأخذ يرقب ما يجري فوق المساحات الممتدة التي ازدهمت فيها شخوص وجمادات كثيرة، وتشابكت ظلالها، وامتدت تعانق الجدران ونباتات الزينة الخضراء والمزركشة، وتوهجت الألوان فوق كل البنايات.

تطلع القمر إلى كل الجهات، وامتدت الرقوى في الجنبات والنواحي، في حين بدا الصمت يلف المقبرة الوحيدة في الطرف الشمالي الغربي من المخيم، حيث ازدهمت القبور وترأست في صمت رهيب، وخلا الشارع المواجه للمقبرة من السائرين، وسقطت ظلال أعمدة النور على الطريق، وانحشرت جمادات كثيرة على جانبي الشارع، وتقلص الصمت بعد أن امتلأت البنايات بأصوات مختلفة لحشرات شتى اعتادت أن توحى بالوحشة، وتبعث في النفس الانقباض.

وفي غمرة التأمل، والتألق، واستدارة القمر، في الهزيع الأخير من الليل، تحرك داخل المقبرة خيال غريب لشخص يلتف بملاءات بالية وينفض التراب عن نفسه وقد استطال كل شيء داخله، وتمدد فرح طفولي في كل عضو من أعضائه، وبعد حركات متوالية أطلق ساقيه للريح جنوباً جهة البيوت وعينه عالقة

باستدارة القمر، وقلبه مشبع بالنور، وصارت كل الجمادات التي يمر بها تغفرها في لحظة من لحظات الانكسار والانتشار فوق كل حدود الزمان والمكان.. كان الجرى بعمق النور، وبعمق الصمت، وباستدارة القمر.. كان الجرى إلى رحابة المخيم، من جوف المقبرة، من السر العميق، والجوف المتحكم بعوالم شتى كثيرة، وغير مفهومة.



اعتادت الرهبة أن تنتشر في الساحات القليلة في المخيم، كل شيء مشوب بالتكذيب والرغبة في الشك، فانشك سلطان تريخ في النفوس طوال سنى الاحتلال، كم مرة يمكن أن تصادف الحقيقة؟ ظنى لن تصادفها في أية لحظة، وإن حدث كذبتها الشكوك ثانية قبل أن تعرش فرحا، وقبل أن تتحول النواجد والأسنان وتفاحات الجذور إلى بسمه.

دق الباب على استحياء، لم يسمع أحد، ولم يتردد صوت وهو يقرع الجرس.. لم ينتبه أحد، ولا مالت رائحة الياسمين من الياسمين التي زينت باب الدار إلى جهة أو ناحية؛ إذ توقف كل شيء مع توقف الواقف، كان التراب قد انتفض عن جسده من كثرة ماجرى، مع ذلك لم يغالبه التعب، ولا ارتفع صدره في لهات رتيب ولا تعبت مفاصله ولا تصلب عموده الفقري، ولا بانث منه لحظات تعب، ولا أماره تأفف، كان كتلة من الفرح لا يبدو أولها ولا آخرها.. كان هو الموت، وصار هو الفرح، حدث نفسه من يوقظ هؤلاء النائمين؟ من يُسمع صوتي لهم؟ من يدق جدران بيوتهم؟ بل جدران هذا البيت بالتصديد؛ أيها الساكنون في هذا المقام، في هذا المكان، وراء هذه الجدران.. سلاما. أيها الياسمين عند هذا الجدار، فوق هذا الباب، تحت نور القمر، وفوق الأديم.. سلاما. من يحرك هذا الستار بيني وبينهم؟ من يوقظهم؟ ياساكني هذا المقام هبوا .. ياساكني هذا المقام.. أنا الموت القادم إليكم يبشركم بالفرح.. أنا أبشركم بالفرح.. فهبوا..



في قريتي (البعيدة) هناك وراء الحدود، حين اضطررت إلى أن أنزع نفسي من أعواد الذرة، وسنايل القمح، وثمر التوت الأحمر الأبيض، ومن ساحة الحطب بجوار فرن الطين، حين اضطررتي الطلقات إلى

حمل أولادى، وفوق البقرة الوحيدة أضاع لحافى، وصرة خبز وقرية ماء، فى تلك اللحظة التى انطلقت ورائى الآف الطلقات تجبرنى على مغادرة الحقل قبل نضوج القمح، وقبل حصاد الذرة، وقبل احمرار جوف البطيخ، غادرتها خطوة خطوة، ولحظة لحظة، ويوم بيوم، خطوة إلى الرحيل المجهول، وخطة أخرى نحو الرحيل الداخلى فى أغوار النفس، يوما نحو القرية، ويوما فى الذاكرة، لحظة بلحظة كنت أهرب الفرح إلى داخلى على أمل أن تزول الطلقات ترتفع دعاءاتى الكثيرة: يارب الكون احفظ ولدى.. يارب الكون احفظ بقرتى.. يارب الكون احفظ زوجتى.. يارب الكون احفظ قريتى حتى يحين اللقاء، امتد العمر، وامتد الرحيل.. أى رحيل.. أى رحيل!

اقتلعتنى الموت، من حلمى اقتلعتنى، لم يكن لدى شك فى أنه سيقتلنى يوما، لكنى دوما حلمت أن يقتلعتنى بعد أن الأمس أعواد الذرة، وسنابل القمح، وثمر التوت الأحمر، وساحة الحطب، والفرن، لكن الله رحمنى من الأم العمر، ومن وهن الشيخوخة، واسترحمت فى مكاني الجديد.. تخلصت من أوجاعى الكثيرة. ونمت على الحلم، تحللت، كان الموت نوما عميقا جميلاً... لا يزعجنى فيه أحد.. ومنذ أن سمعت بيبب نعالهم، وهم يفادرون المقبرة بعد أن وضعونى فيها هبّت على رائحة عطرة، ونسمة جففت عرق الرهبة، وغصت فى ظل مطر.. كم من الوقت، لا أبرى حتى صحت على ضوء القمر يغمر قلبى، وتدغدغ أننى نداءات عذبة.



تمالكك نفسى، امتدت أصابعى إلى أغصان الياسمين فوق باب الدار، قطفت منها زهورا كثيرة، تصوع العطر فى المكان، لمعت فى يدي زهور الياسمين، وانتشرت الرائحة، صارت ملابسى خضراء ناعمة كالحرير، زين رأسى شعر ناعم، اعتدلّت قامتى، وانتصبت أطرافى، توردت خدودى وظل القمر يملؤنى بضوئه، والعطر يضمخنى بنفده حتى رأيت صورتى على الجدار.. قلت من من أهلى سيعرفنى؟! لن يعرفونى إذا مارأونى أحمل لهم رسالة عاجلة، يارب الكون أعدنى إلى صورتى، أعد شبهى إلى جسدى ووجهى، أرجعنى كما غادرت هذا المكان ليعرفوا صورتى، ويسمعوا صوتى.. يارب هذا الكون وكل الأكون



طرقت الباب، أعدت الطرق ثمانية وثلاثة وسابعة، القمر يتوسط السماء، الوقت لاشك متأخر.. تفجر نور
فى الداخل وانعكس على الأرض فى الخارج، صوت متشكك اتى من الداخل يفالبه النعاس.. إنه ولدى..
- من بالباب؟!

قلت من بين أسناني:

- افتح

لحظة من الصمت العميق.. عاد صوت ولدى فى الداخل من وراء الباب، يتسائل فى تجسس وهذر:

- من الطارق:

- افتح

صمت طويل بينما.. نور القمر ينتشر ويغطى الكون. الهدوء يستمر فى الداخل. قلت اشجع ولدى
الذى لم يتعرف على صوتى حتى الآن:

افتح الباب

رد بتردد:

- الوقت منع تجول.

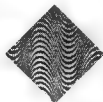
قلت بثقة:

- افتح يا ولدى.. انتهى منع التجول.

- ماذا تقول !! هذا الصوت ليس غريباً على.

- افتح يا ولدى.. انتهى منع التجول

فتح ولدى الباب، تعباً عطر الياسمين فى الداخل انثالت السمعات الندية فى رنتيه، وامتلأ المكان بضوء
القمر، فتح عينيه على اتساعهما فلم يجد الولد أى شخص عند الباب، فتح عينيه بانتباه فطارت صورة
والده من خياله وسمع زخات كثيفة من الرصاص تنطلق، وزغاريد تتردد، وصوت مؤذن المسجد القريب
يعلن عودة المخيم إلى أصحابه ورجيل جند الاحتلال.



بورك عَندَمَ يمتدّ فيك

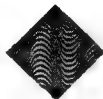
ريحُ تردّ إلى عَندَمَها
 و تتبثني بميلاد الهوى العذريّ
 ترفلُ بالعصافير التي عبرتْ خطوط النار.
 وارتجلتْ قصيدةً بعثنا
 ريحُ تردّ إلى نبض الأرض
 تفتح فجوةً في ظلمة الغابات
 يزهو في الندى شجر المحال.
 - هل جاء حنّاء الأرائك
 هل سرى في الأفق كوكبنا
 وعادت للحطام المرّ أعشابُ الكلام؟
 هل عاد للتاريخ رمانُ الصعود

وعادَ للوَحْرِ اليمامُ؟
ريحٌ تردُّ إلى آخر ما تبقي من لائتنا
وأول ما تراعى من غبار النقع في ساحاتنا
وعلى سروج خيولنا البيضاء:
بيضُ صنائعنا
وكلُ سيفِنا بيبضاء.
قرصُ الشمسِ أبيضُ، ساحةُ الشهداءِ
أحلامُ الطفولةِ سوسنُ الفقراءِ أبيضُ
عنقوانُ شروقنا
وسنايلُ العمرِ التي كبرتْ على دَمِنَا
غزالُ البحرِ أبيضُ
فامحني بقظتي يا ريحُ والتحفى بياضَ جوانحي
كلَّ البلادِ تجمعتْ في قلبي الملتاعِ
كلَّ مدائنِ الفرحِ المُسيحِ بالردي
سكنتُ شراييني
شمسُ وسنبلةُ لأوجاعي
أسميُ الماءَ محرابَ النوارسِ، فرحةَ اللبابِ.
أسمتني البحارُ نبيها، فملكْتُ طهرَ الموجِ
قلتُ: الآنَ أبدأُ في انبلاجِ الصبحِ
والشجرِ المُبجَّلِ والصلاةِ.

أتيتُ يا وطني المُكَبَّلَ
شاهراً دُمى المباحِ لهم وإرثَ الزنيقِ المسروقِ
فاخْلَعْ عَنْكَ ثوبَ الموتِ.
ها إنني أتيتُ مجدداً عهدَ الجداولِ والأياتلِ
طِينُكَ الْقُدْسِيَّ مَمْلَكَتِي، وماؤُكَ سَحَرُ أَنْفَامِي
ورمْلُكَ فَرْحَةُ الْعَمْرِ الَّذِي يَأْتِي مع الأمواجِ.
ساقول للريحِ التي عَيَّرَتْ حدودَ مواسمي:
نَيْعُ أَشْتِهَائِي أَنْتِ، موئِلُ بَهْجَتِي. وَجْهَادُ أَغْنِيَتِي
وذاكرَتِي التي استعصتْ على النسيانِ بوحى بالسرانيرِ
يَمْحَى غَبَشُ
وتَقْفَرُ أُمْنِيَاتُ زَادُهَا مِلْحُ النَّرَابِ.
ساقول للريحِ التي جَاءَتْ بِتَمَرِ الْمُتَعَبِينَ:
استوطِني يَا قُوَّةَ قَلْبِي، باركي رَملاً يُعَانِقُنِي
سأَدْخُلُ فِي تَفَاصِيلِ الْبَحَارِ
أُعِيدُ لِلْأَمَاجِ زُخْرَفَهَا الْوَحِيدَ وَمَهْرَجَانَ شُمُوخِهَا
سَأُعِيدُ خَارِطَةَ الْبِلَادِ إِلَى مَدَائِنَ ضَيَعَتْ صَلَاحُهَا
وَأُعِيدُ لِلْبَدْرِ الْمَسَافِرِ يَقْلَةً الْإِيَّامِ
أَكْتُبُ صَحُوتِي:
تَتَاكَلُ اللُّغَةُ الْقَدِيمَةُ، تَسْقُطُ الْأَلْفَاظُ مِنْ قَامُوسِهَا الْعَدَمِيِّ
تَهْتَرِئُ الْحُرُوفُ الْمُتْعَبَاتُ

أمدَّ وجهي للفراشات التي دَخَلَتْ نوافذَ شَهْوَتِي
والْوَنُ الأبعادَ والكلماتِ الذِّكْرَى بلونِ سَنَابِلِ القمحِ المُهْرَبِ
تلكَ أشرعتي
وغاباتُ الصَّهِيلِ قصيدتي الأولى
وأوراقُ النَّدَى العنراءُ بعثُ إفاقتي
الريحُ خاضرةُ الصَّبَاحِ
تَعَجَّ بالألحانِ والبَقَعِ المُضَيِّتِ
أيها الوطنُ الجميلُ.
تباركتُ أَسْماءُكَ الحُسْنَى
وبوركَ عَنَدَمَ يَمَدِّ فَيْكَ.

طراكم



أنتَ الوطن

«إلى محمود درويش . رمزاً»

بدائياً خرجت ولم تبع .. أوغلت .. أوغلت الظنون ، وحاولتني .. هل تحاول؟
ليس للموت احتمال ثالث ، ولك احتمالات وأغنية تجوبُ الحلمَ والذكرى ،
لك الأخرى ،

وعاشقة وراء النهر حُبلى بالسؤال ويانتظارك ... هل تعود ؟
وهل يعود نشيدك الأبدى؟ حاصري الدوار وضاق هذا البحر ..
هل للحلم نافذة ؟

أحاول أن أراك ، وإن تضيق الآن من لغتي ...
ستأخذ دائماً شكل الحياة ، وشكل موتى ،
شكل من خرجوا ، ومن صمتوا ، ومن حطموا الوثائق ...
لا . إن تضيق الآن .. لن تقلق الأساطير العميقة بين جرحك والوطن .
الآن ينقسم الزمن ...

ويجيتنى الصنصنافُ مقهوراً ، فلجمع صرختى ودمى،
وادخل فى صفوف الجائعين الخارجين إلى غدى...
كلُّ الشوارع تستريحُ على يدى.. تلقى معى،
واصابعى ترنو إليك، ولا تكفُ ، وتصطفى.. بجحيم حزنك وانطوائك .. تمتلى...
أسوارُ صمتك واغترابك... تلقى.. ببديك...
غن الآن ... لن يصلوا إليك، ودعك من دالية لا تنطوى ليديك، للحلم. الوطن.
انت الوطن...
انت الشوارعُ والمصانعُ والمزارعُ والمدى...
انت الحضرُ المستمر... لساعديك تفتحت كلُّ الرؤى والمستحيل،
وقلت لن يطاوا الجليل ولا النخيل ولا تخون دمي العصفير...
انطلقت. خرجت. أخرجت الحقيقة عن طلائعها ، وليس لصرختى ذاك الصدى...
ليست لمن صرخت وراك سيدي - أسطورة، ونشيدك الأبدى لما يكتمل..
لم يكتمل زمن الأفاعى والخفافيش - العرب؟
مازلت نقياً فى عروبتهم ... يرونك .. يسجدون ، ويهتفون ،
يطاردونك بالحفاوة والقيل،
ويصرون الباب دونك - سيدي - كى تنحنى،
ويسامونك حين تسمح ...
يلبسون قميص «عثمان» الزرى،
ويطلبون الأثر منك ، ومن «على»
يفلقون بوجهك العربى أبواب العواصم والغد ... ؟

لا لا تساوم سيدي ...

فالأشعرى ينحّ لحيتي «لعمرى» دائماً،

وبوائر العري لا لا تنتهي ... ؟

لم ينته الزمن المضرج بالخيانة والطلاسم ...

لا. تساوم...

ليس للموت احتمال ثالث ، ولك احتمالات وأغنية ...

فقاوم كل أشكال العدو من اليهود إلى العرب

ومن التردد والخنوع إلى احتجاجات الغرف

ودع اللجوء لغير زنتك وحده ... «فالنيل ينسى» ، والفراة،

لك أن تقف

لك أن ترى الأضياء واضعة وفاضحة، وأن تاسى ...

وأن ترتاب في نسب الجدود إلى الجدود،

وأن تفكر مرتين قبيل أن تخطو... وترفض دائماً...؟

تحتاج معجزة لتبقى سالماً ... ؟

في كل عاصمة وثغر خنجر وقسيده، ولكل مثناة بلال ،

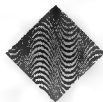
ومصافة أخرى يحاولها السؤال،

وأنت وحدك .. لا تزال .. مفزعا بين الضناجر والقصائد والحقيقة والزمن،

وتودّ لو رجل الرحيل عن الفلسطيني، واقترب الوطن..؟

أنت الوطن..

أنت الوطن...



قمر

قمر ذكر

يتقاسمه النسوة في الليل الصائف

أرغفة من سلوى وشراباً مختوماً

ينزعن غلائلهن يقدمن

قرايين مطهمة

أكواز الفضة

أحقاقاً من عاج

وعقيقاً

وشفاهاً من زغب

وقباباً من فخار

.....

قمر ذكر
يرصده بشر أغيارُ
يحشون بنادقهم
فى الليل الصائفِ
خلف الاسوارُ

قمرُ جميل
شاهدته فى شارع الكورنيش
يشرب شايبهُ اليومى
ينفض ما تبقى من رماد الوقتِ
ينظر للنساء
وكل عابرة يباركها ويصعد
مرة أخرى إلى
عرش السماء

أقصوستان قصيرتان



جسد

هذا الجسد ينضج بالعرق، يسقط زبد الشهوة فى المفترق، رعشة تنفضه، فيسكن مهدوداً، فاقداً عناصر التواجد فى الزمن السرمدى.

هذا الجسد ينضج بالعرق، لاترطبه نسيمات الليل، ولايسمات طفل، ولاحلم المستحيل فى المخيلة التى ماغاب عنها ولاشرده.

هذا الجسد ينضج بالعرق، يسقط زبده من ماعون الامتداد، وانتفاخ بالونة الروح، يسقط حلمه المستحيل ويبقى شامخاً فى مواجهة موت اللحظة بعد اللحظة حتى يبلغ موت الجسد.

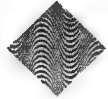


ربط

ارتخت أوتار أصلابى فجأة لما همتت بالولوج عبر سردابك، وضاع خجلي منك حين طبطبت على، قلت: إنك انكسارى وغاصت بالونة الدم التى اشتبهت أن انفجرها، مفرقاً بها الكون، ورأسها فضاءه بلون الأحمر الوردى، فما قدرت، وصار لونى الأحمر سجنى، يُحزَم ظهري بحزام من نار. قلت: ضع رأسى على مخدة صدرك.

دفسنك فى صدرى كى لا أرى بؤيق عينيك شهادة انكسارى، وكانك عزمت على بكتب السحر، فتم ربطى بشجرة الزقوم كى أوقف عليك بمفردك، ولا أكون لفيرك مُشتبهياً، فاشتبهت الموت عن الوقوف عليك بمفردك فما كنت بموقوف على أحد قط، وكانت الجميلات يقفن عند بابى وكتأمرغ أجسادهن فى بلاط الشهوة فيمسحن بعرقهن غبار غرف النسيان التى أوصدت أبوابها حتى جئت أفتحتها بضموتى.

فها أنا واقفٌ أمامك لأموقفٍ عليك، ولأموقوفٍ على إحداهن، مربوط فى الانكسار، لحين تتحرك ساعة الشهوة فى فتمزق لجامى.



العالم صغير جداً!

تعرفون - بالطبع - أن العالم صغيرٌ جداً، بالطبع تعرفون.
 لكنكم لا تعرفون أن المرأة التي رأيتموها في المترو في الصباح، وكانت تنظر في
 اتجاهى بشيء من الرغبة، رأيتموها في المساء - في آخر المساء تقريبا - في المترو،
 وفي عينيها المنقلبتين بكدّ النهار رأيت أثراً من رغبة الصباح
 لن تعرفوا ذلك مطلقاً
 لن تعرفوه
 ففي هذا العالم الصغير
 تعرفون أشياءكم الصغيرة
 أشياءكم التي ربما تكون أكثر من أشيائى
 أشيائى التي لا تعرفونها،
 ولن تعرفوها أبداً.

سعد الله ونوس ومنمنماته

ولا يماول ونوس في هذه المسرحية اللحمية الجديدة - كمائدة في معظم مسرحياته: أن يفسر ويُفعل مبضع الجراح/ الكاتب في جسد الأحداث ومنطق التاريخ ليستطبقهما ويُعصرهما، إنما يسعى سعياً حثيثاً في أن يسلسل أحداثها برؤاها كما هي: كل حدث يكمل الحدث الآخر، يوقفه أحياناً للتعليق، يربطه مرة بأحداث أخرى للوصول إلى جوهر مايعنيه، ويتوقف عنده مرات لتأكيد معنًى أو تفهم «ميكانيزم» التاريخ. يقول سعد الله ونوس في كلمته بالبرنامج المطبوع للمسرحية على لسان أحد شخصوه المسرحية «إني هنا لكي لا يقال في



للسقطاتنا العربية، أوحى مجرد تفسير عصري لتاريخ زاهر بالرموز، بل نحن نشاهد من خلال نسيجها المتسربل برداء الحزن والقهر عصرنا العربي الحديث بالذات.

سعد الله ونوس هو نبض المسرح العربي المعاصر، ومسرحه هو ضمير الأمة العربية وسماتها. ولا تنبغ أهميته من موهبته المسرحية وقيمتها الفنية الرفيعة فحسب؛ بل تنبغ أيضاً من أن أعماله المسرحية - كلا على حدة - تمثل لكل عربي في أي بقعة من بقاع الوطن العربي وجهه الحقيقي غير المزيف. لذلك تخترق هذه الأعمال الحدود المكانية، وتقدم في الزمن العربي بالبحث والتفقيب ليس عن هويتنا فقط؛ بل عن تفسير لوجودنا.

ملحمته المسرحية الجديدة «منمنمات تاريخية» ليست شاهد عيان على ماضينا، ولا هي مرآة

قادم الأيام، اجتاحت تيمور هذه البلاد، ولم يوجد من يقاوم أو يقول لا . والله، ما أن تسقط القلعة ^(١) حتى تعمل السيوف في أعناقهم.

لا يُعامل التاريخ عند ونوس باعتبارها وقائع منفصلة، لكنه صراع قوى، وإرادات، وتضاد ومصائر. ففي مسرحيته هذه لا يصبح التاريخ قناعاً أو إسقاطاً لوقائع وأحداث وعلاقات الحاضر، بقدر ما هو رؤية مكتملة يستكشف المؤلف قوانينها الأساسية: «ففي زمن التراجعات والكوارث في العالم الإسلامي، وعلى أبواب دمشق تقدم تيمور لنك لاقتحام المدينة. وجاءت الهزيمة المكتملة عبر تفاصيل عديدة داخل نسج علاقات المدينة؛ وصغفلة الوطن، ومصالح التجار، ومحنة العلماء والمؤرخين ورجال الدين، وعيب الخلاص الفردي» ^(٢).

لذلك كله تصبح «منمنمات تاريخية» بموضوعها التاريخي أكثر عصريّة من أي موضوع آخر؛ وأنفذ في التأثير والتعبير، من الواقع الحاضر نفسه، ففيها ينظر ونوس

بعين إلى الماضي، وبالعين الأخرى إلى الحاضر، لكنه يضع الوطن العربي كله في قلبه باعتباره وطناً واحداً، بل يرفض له أن يتجزأ. ولاتفسر - لديه - جغرافية المكان باعتبارها مهداً للأوطان والدول، بل للوطن العربي الواحد.

المنمنمات بين النص والعرض

لا يكتمل العرض المسرحي في أدواته، إلا إذا غدا رؤية تتجاوز حدود الكلمة المنطوقة، وتستغزى لدى النظارة قدرات إبداعية تخترق حدود الاستقراء اللفظي لتدخل في منطقة استقراء أخرى هي منطقة الرؤية البصرية والمشهدية، يستحيل فيها الحوار فعلاً، وتزيد من كثافته وعيها بالفكر المطروح، واستيعاباً للقضايا الخفية من بين سطوره وأفعاله الدرامية. «والمنمنمات» تقع في هذا التناقض، فالرؤية الإخراجية لاتحاور من جانب أن تضعنا أمام مجهر التاريخ فنمرض لنا وثيقة أقرب إلى الشكل التسجيلي الملحمي الذي يتناول الأحداث التاريخية بالمرض والتعليق والوصول إلى النتائج، كي يستقرئ فيها المتفرج داخل المسرح ما يعن له ويتوافق مع تكوينه الفكري ورؤيته الفنية. بل

تتشغل هذه الرؤية في مساعدته بأن ينشغل بهم؛ ولم تستطع هذه الرؤية الإخراجية أن تعيد تفسير هذه الأحداث التاريخية القائم عليها متن العمل المسرحي في نص ونوس . فتقوم بترتيبها وتنسيقها وتصنيفها فنياً ليحفظنا بوصفنا كنزاً نشاهد عبر نسجها العروض رؤية واضحة للمخرج أو موقوفها تجاه المادة المسرحية النصية، بالتعليق والإضافة الفكرية والتوكيد على الفكر الجوهرى المتناول.

لذلك كله لا يفسد العرض المسرحي للمخرج عصام السيد إبداعاً أو إضافة فنية جديدة لرصيده بعد عمله الرائع في ذات البيت المسرحي «المسرح القومي» عندما قدم «أهلاً بابكرات» للمؤلف لينين لرملى منذ سنوات. ويصبح العرض المسرحي «منمنمات» ترجمة غير واعية تقترب اقتراباً مضطرباً نحو التوثيق الفني، أكثر من كونها رؤية واضحة تستغزى النظارة كي تفكر فيما يطرحه ونوس.

من هذا المنطلق نشاهد شخصيات مسرحية هي مجرد مسخ فني وتشويهات لشخصيات كانت حقيقية في نص ونوس، تشع

عقولها وفكرها وفعلها في أوراق
نصه المسرحي، فتتابع أحداثنا
مسرحية فوق الخشبة لتتنوع أو
تتشكل وفقا «لميكانيزم» فني يضعها
المخرج تأكيداً للفكرة الجوهرية،
أو يطرحها عبر منظور رؤية
واضحة ويكون الخطأ الأكبر - في
ظني - في سينوغرافية العرض
المسرحي، التي اعتمدت في تكوينها
وفكرتها - عند المصمم اشرف نعيم -
على «بارافانات» وسواثر زخرفت
بأيات قرآنية، ووضعت في خلفيتها
«شكلا معماريا مرسوما للجامع
الأموي، وفي مقدمة المسرح درجات
تصل خشبة المسرح بالنظارة،
فتتحقق وظيفتين: أولاهما وضع
الأحداث المسرحية في قلب الجامع
الأموي - وهو رمز من الرموز
التاريخية والفكرية للخلافة العربية -
مما يؤكد على المكان والبيئة والظرف
التاريخي المعروض من جانب،
ويضعنا أمام منظور ديني يستقي
منه العرض مادته؛ ويقوم بالتعليق
الدرامي على أحداثها، ممثلة خلفية
جوهرية لما يحدث فوق خشبة
المسرح من الجانب الآخر. ويحاول
المخرج قهرا وعنفو - المزج بما يحدث
فوق الخشبة بصالة المتفرجين كما
لو كان أراد أن يسقط التاريخ في

الحاضر، وكأن التاريخ نذير سوء
بما يمكن أن يحدث في المستقبل. لكن
هذه الفكرة الجوهرية في النص
جاءت عند السينوغراف والمخرج
بدورهما مفتعلة فجأة ولم توظف
توظيفا فنيا داخل العرض المسرحي
ذاته. ولم تساعد تلك الشرائع
الملونة التي تقطر الحوادث التاريخية
أثناء هجمة القتر على قلعة دمشق
بأسلوب يتسم بالتلقائية، عبر فيه
عن دفاع الشعب المستميت.
إن هذه المفاهيم «المنظرية»
السينوغرافية قد ساعدت في بعض
الأحيان على إحداث رابطة بصرية
بين ما يحدث فوق الخشبة وبين
ما يدور من أحداث، لكنها أحدثت
تصدعا في المعنى اكده أداء الممثلين
غير الواعي فوق الخشبة وما يقومون
به من أفعال تنفصل بدورها عن
ديكورات المسرحية حيث لا تكشف
كجمهور - قضاء يحدد لنا بالمعنى
الواقعي أو حتى المصدر: في أي
مكان نحن؟ أهذه قلعة الأمير
المستعمية؟ أم غرفة في بيت؟ أم
ساحة قتال؟ أم أن الأحداث تدور في
الجامع الأموي؟ ولا يعني مطلبى هذا
أنني أوحى بواقعية فوتوغرافية
حرفية تحقق أطرا للأحداث، بل إن
ما افتقدناه في العرض المسرحي

مصدقية المكان، وضياح الزمن في
مشاهدات «البارافانات» ومسارب
«السواثر» التي لم تعمق من معاني
الأحداث، ولم تجردها من مفاهيمها،
ولم تضعها في دائرة ملاحظة
المتفرج، أو تفصح عن مغزاها
إفصاحاً ينم عن صيرورتها ومكانتها
في اللحظة التاريخية والفنية
(المسرحية). وعلى الرغم من وجاهة
فكرة «البارافانات» ومعونتها في
الانتقال المذهي السريع من أماكن
العرض المسرحي المتعددة والكثيرة،
ومع أن الفنان اشرف نعيم قد
استفاد من هذه التقنية - (تكنيك
البارافانات والسواثر) من العروض
المسرحية التجريبية: «حلم منتصف
ليلة صيف» لشيكسبير والتي قدمتها
فرقة مسرحية إسبانية، أو العرض
المسرحي «أحباب» من تقديم فرقة
مسرحية أرجنتينية في المهرجانين
الدوليين المسرحيين في عامي ٩٣،
٩٤، إلا أن هذه الفكرة السينوغرافية
الرائعة قد استغلت استغلالاً فنيا
داخل نسج العملين المذكورين،
وظفت توظيفا مسرحيا يضم
الأحداث ويضيف، وليس مجرد حلية
أو زخرفة مسرحية كما حدث في
«منمنمات ونوس».

الأداء التمثيلي

أحدث التمثيل ، بشكل عام - خلا وارتياكا كبيرين، فقد اعتمد أسلوبين أساسيين: النمطية والكاريكاتورية وقد نبع هذا الخل من عدم مقدرة المخرج في فرض منهج وأسلوب في الأداء، يوجد من شتات العمل ولايفرقه، ويبحث عن وحدة ونسق تربطان أجزاء العرض المسرحية المتفرقة، والمتناثرة. فلم يوفق العرض في منحنا نبضا مسرحيا يزداد ارتفاعا وتدرجا تارة وانخفاضا تارة أخرى، فيخلق تنوعا يزيد من شحنة التواصل الانفعالي بين المتفرج والممثل. لم ينجح الفنان الكبير محمد السبع في البحث عن فكرة لتجسيد شخصية «الشيخ الشاذلي» وهي شخصية أساسية مركبة لاتقف عند حدود الإطار الديني بوصفه رجل دين فحسب، وإنما تشدّد هذه الحدود عندما يستحيل الشاذلي صاحب دعوة، يستमित في كفاحه ونضاله حتى الموت، واقفا بالرصاص ضد عدو البلاد، والدفاع عن قلعة دمشق رمز الحرية. فتناولها الفنان الكبير بشكل ديني نمطي تحكمه «الرؤيا» التي جاءت إليه في المنام، فيغدو دمية

تحركها خيوط القدر؛ على الرغم من أن المؤلف قصد بهذا البعد أن يسخر - عن قصد - من هذا النوع من الشخصيات التي لعبت دورا مصيريا في تشكيل تاريخنا القومي؛ ويصفها المؤلف في محك الأحداث وقلبها داخل معركة غير متكافئة مع عدو همجي تترى ، حتى تتشكل من جديد ، وتتغير ، وتجاهه ، وتقوم بالفعل . فتعى الشخصية بهذا المنطق الرسالة المنوط بها وجودها. إن ما شهدناه وسمعناه يتريد فوق الخشبة كان مجرد بوق يردد كلمات أقرب إلى برنامج ديني إذاعي.

أما الفنان عبد الرحمن أبو زهرة، فقد كان في رأيي أفضل الممثلين جميعا ، حيث قدم شخصية مرسومة بحذق ومهارة . مثل شخصية «الام» عن وعي بفكرها الضال في الاكاذيب والانتهازية ؛ بأسلوب يتسم بقدرة الفنان الواعية في رسم حركة مكثفة ، وأداء صوتي ساخر يعلق به عن الشخصية وفي الوقت ذاته يتلبسها ؛ كما لو كان أبو زهرة خلق لتمثيل هذه الشخصية.

وتضيق معالم الأسلوب التلقائي الواقف على ضفاف أداء واقعي، وأداء رخيص رنان يعكس تصورا

للشخصيات التاريخية عند الفنانين أحمد عبد الوارث ممثل دور «أزدار» أمير القلعة، ومعاونه أحمد فؤاد سليم في دور شهاب الدين، والضياح ينبع من أسلوب الأداء التمثيلي الثابت الظاهر خارجيا للشخصيتين، والتظاهر الشكلي المعبر عن الشجاعة ورباطة الجأش، يبدو فارغا من محتواه، ويظهر جليا فقط في «الزئ» و«الوقف» والحركة الهادئة، دون أن نستشعر في أدائهما الذكاء والحراة، اللذين يبعثان بوهج يشد قلب المتفرج ويجذب عقله. فآزدار ليس بأمر «عادي» مدافع عن قلعة «عادية»، بل هو يمثل نسقا ونظاما معرفيا لنمط من السلطة تعنى بنظام حكم يتوارثه الخليفة أمير المؤمنين السلطان الناصر فرج بن برقو في سنة ثلاث وثمانمائة من الهجرة، وهو عرش اقتسمه الخلفاء فيما بينهم وفقا للنظم السالفة التي ترى في الملك ميراثا، أما الفكر المعارض لهذا النظام والذي يعطه شهاب الدين فهو محاولة البحث عن نظام جديد للحكم، يتبنى دولة لاتعترف في الحاكم حاكمها الوحيد وقدرها الأمثل. ولهذا تفرج الشخصيتان

عن كونهما مجرد شخصيتين تاريخيتين / فارسين / محاربين، إلى اعتبارهما بعين فكرين هامين يناقشان قضايا الحكم، الذي يسقط بظلاله رمزا وناقدا لأنظمة الحكم في وطننا العربي. يدافع أزدار أمير القلعة عن النظام، عندما يطلب منه معاونه شهاب الدين أن يطلق جمال الدين بن الشرائص، وهو رجل اتهمه الشاذلي - زورا وبهتانا بالكفر والزندقة:

أزدار: نحن يا شهاب الدين رمز النظام وقلعته الأخيرة. إن الفينا السجن، وتفاضينا عن العقوبات إنما نهيم النظام

شهاب الدين: إني أسأل ما الذي بقي من هذا النظام الذي تملك بصرفيته، بعد ذهاب (هروب) السلطان، وهروب العساكر السلطانية. هل يمكن أن يكون كل منا، يقاتل من أجل هدف مختلف؟

أزدار: ما الذي ترمي إليه؟

شهاب الدين: إني أشاطرك الرأي بأن القتال قدرنا المحتوم؛ ولكن يراودني الأمل بأننا نقاتل لكي نبثكر نظاما جديدا، لا لنحافظ على نظام نعرف جميعا أنه تداعى وانهار. يحق لي أن أحلم بأن نظاما جديدا

سيولد من مخاض هذه الحقبة. أزدار: إني أقاتل من أجل الدولة التي أعطتني مركزي، وحدثت لي مسئوليتي.

شهاب الدين: إن الأمة شيء وإن الدولة أو النظام شيء آخر، إني أقاتل من أجل الأمة، لا من أجل دولتها أو نظامها.

فالفكرة التي يحتضنها هذا الحوار هي فكرة سياسية، تمثل وجهتي نظر متباينتين، ويمثلان بالتالي إسقاطاً عسكريا لأنظمة الحكم العربية. وتغدو أهمية هذه الكلمات فوق خشبة المسرح، عندما تختلط بحرارة المعركة وهسوت الرماح، وصراخ المقتولين، لا في أن تتحول إلى بوق يتكلم بشرقية، أو كخطبة عصماء يؤديها ممثلان مرتديان ملابس تاريخية منمقة نظيفة ويدهاما مسكتان بسيفيهما كل في جرابه ويتحاوران في هدوء بارد أمام النظارة.

وينطبق الحال على مسعظم الممثلين، الذين يضيعون بين حكمة الفعل الدرامي للرسم في أنوارهم من جانب، وكاريكاتورية الشخصية من الجانب الآخر كما نرى عند سامي عبد الحليم في «ابن مفلح».

الذي كان من الممكن أن يئلى بلوه - ويضيف إلى رصيده دورا جديدا، لو لم يستقطع المخرج من المأبة المسرحية الكثير الذي أرقى العرض المسرحي بالرواية والسرد على لسان المؤرخ والمعلق ابن خلدون (حمزة الشيمي)، وأضاع الفعل الدرامي. ومثل «ابن مفلح» - حسب رؤية المخرج - ومعه «ابن النابلسي» (سمير عامر) و «ابن المعز» (مؤمن البرديسي) ثلاثيا كوميديا كاريكاتوريا يمثل انتهائية طبقة رجال الدين الذين يسلمون مدينة دمشق طواعية إلى القتر. وهي رؤية تقلل من توازن العرض المسرحي وتأثيره وجديته.

الموسيقى والرقصات

لم تستطع الموسيقى التصويرية أن تصيف جديدا للحديث، ولا أن تكشف بلفتها لغة فنية أخرى تكشف عواطف شخوصها، ولعل في استخدام سمير حبيب للموسيقى الالكترونية المستندة إلى التكوينات الموسيقية لكلا الأجزاء، قد أفقد العمل جزءا كبيرا من حيويته. كما أن تصميم المؤثرات الموسيقية المعتمد على حالة الاسترجاع الذهني والنفسي لبعض أغاني العمارك

الحساسية المصرية مثل (والله زمان يا سلاحي) وغيرها من موسيقى الأغاني الأخرى أحيات الفكرة التصميمية في نص ونوس إلى إسقاط عصري يتسم بزمزيمه المسطحة، ولا يضيف إلى المسرحية الجديد، بقدر ما يقوم بحصارها في أحادية المعنى لا شموليت. ويخسر العرض كثيرا من التصميمات الرائعة التي تتسم بتعبيريتها المدرسية، وقد عبرت حيناً عن المعارك بشكل مباشر غير متمم بالإبداع وحسيناً أغبر من بعض الإنفعالات المتناثرة هنا وهناك.

الفواش

(٧) انظر تقديم المسرحية في (روايات الهلال) عدد مارس ١٩٩٤.

نسيجها أطروحات جيلنا ونسألاته
حول أكثر قضايانا المسرحية على
مستوى الشكل والمضمون، وتصنع
المسرح وجوده، كما تضع العلامات
قتضير إلى معالم الطريق الصحيح
البناء الحقيقي لمسرح أصيل، وهوية
عربية خالصة تتسم بإناسيتها
وتموليتها، اسرح يموت كل يوم -
ويمكن أن يستعيد حياته من هذه
الأعمال اللاداعية لكاتب مبتكر مثل
سعد الله ونوس الذي ينفذ كل
يوم في دمشق.

هنا، عبد الفتاح

(٣) قدمت هذه المسرحية داخل قصر السراي فكان من جزئين: الأولى قصيدة مدحية للسلطان إسماعيل بن عبد المطلب هجاء: وثانيهما: الفيل، إسمع الله العرش يسبحر فصر الصراخ بالزائر في الفقرة حادثة الشريعة المسرحية. وهي المرة الأولى التي يقدم فيها الكاتبان مسرحية بدمى. وإذا قدم العرض عام ١٩٧١. واقتضت فقرة مدح من المسرحية بأكورة تجارها المسرحية بالعالمين... من إخراج كاتب هذه السطور.

(٤) قدمها مسرح السلام من إخراج مراد منير في الثمانينيات.

(٥) قدمها مسرح الباشا في الستينيات.

(٦) قدمتها فرقة المعهد العالي للفنون المسرحية السورية من إخراج جواد الأسدي ضمن فعاليات المهرجان الرابع للمسرح التجديبي الدولي بالقاهرة.

متابعات سينما

عام ١٩٩٤ السينمائي من خلال مسابقة النقاد

وقد أستعرض النقاد موسم الأفلام المصرية الروائية لعام ١٩٩٤ فوجدوه موسماً فقيراً لا تتعدى أفلامه خمسة وثلاثين فيلماً بما في ذلك مجموعة الأفلام التي أنتجها التلفزيون والتي عرضت في دور العرض السينمائي لوقت وجيز، وربما كان أهمها فيلم (السيد كالف) الذي أخرجه صلاح أبو سيف بروح فيلم (البداية) إن جاز التعبير؛ ولكن جاء مستواه متواضعاً وإنتاجه متسرعاً ودون (البداية) بكثير. والفيلم الكوميدي (الحقيقة أسمها

سالم) إخراج أحمد صقر.

ساقطة ملحوظة بعد (المهاجر) الفيلم الضجة، ثم الفيلم - القضية، لم يستوقف النقاد للنقاش سوى فيلم



أحسن فيلم أجنبي عرض في مصر ١٩٩٤

(البيانو) إخراج جين كامبيون
باعتباره أحسن فيلم أجنبي.

كانت مسابقة جمعية نقاد السينما المصريين، يوم ٢٢ يناير الماضي، مناسبة لمناقشة العام السينمائي ككل. ولرصد الملاحظات الأساسية عليه، واستشراف اللحظة المقبلة وما يتعين عمله. وصلت المسابقة إلى إجراءات منح الجائزتين اللتين تقتصر عليهما وفقاً لقواعد الاتحاد الدولي «فيفيس» الذي تمثله الجمعية في مصر وهما جائزتا أحسن فيلم مصري وأحسن فيلم أجنبي عرض في مصر خلال العام. كانت هذه هي المسابقة الثانية والعشرين للجمعية. وقد منحت جائزتيها هذا العام لفيلم (المهاجر) إخراج يوسف شاهين باعتباره أحسن فيلم مصري والفيلم النيرلندي

(زيارة السيد الرئيس) إخراج **هنري**
واضي عن قصة **يوسف القعيد**
(يحدث في مصر الآن)، وفيلم (حرب
الفرولة) إخراج **خيري بشارة**، ومع
أن فيلم **هنري** - **القعيد** كان يمكن أن
يجيء في صورته النهائية أبق وأنضج
لو تجنب مخرجه الإشراف في المعالجة
الهزلية في الأجزاء الأولى منه؛ إلا أنه
استحق التسمية لبرائته وموقفه
السياسي الصريح والصحيح. ومع أن
هذا الفيلم يبدو كأنه قد صنع في عجلة
بالتقاسم إلى أفلام **خيري بشارة** في
مرحلته الجديدة بخصوصيتها الظاهرة
منذ (كابوريا)؛ إلا أن بشارة يبقى أحد
المخرجين المبدعين القلائل الذين لا يملك
النقاد أمام أي فيلم لهم أيًا كان شأنه
إلا الاهتمام الحقيقي والنظر الجاد.

ولم يبق بعد هذه الأفلام سوى
القليل الذي يسترعى الانتباه فيه جانب
أو عنصر ما، وقد توقف البعض من
بينهم الناقدة **ماجدة مورييس** والكتاب
فايز غسالي - أمام فيلم (رغبات)
المخرج الجديد **كريم ضياء الدين**،
وفى تقديرنا أنه فيلم يعبر عن جراءة فنية
ولكن من خلال اضطراب فكري، ولذلك
فإن تلك الجراءة الفنية هي ما استدعت
عن حق تلك اللفظة.

ولغت نظر البعض كذلك فيلم
(الإرهابي) لأهمية القضية التي اقترُب
منها وحضورها العنيف في الواقع
المعيشي الآن، ومع ضعف التناول
ومساحيته في الفيلم وعدم إلمامه على
أي نحو متعمق أو جاد بأبعاد قضيته
الواسعة - إلى حد مجازاة الانتطاعات
المستهلكة - إلا أن البعض انحاز إلى
الفيلم بشدة من منطلق الحماسة لقضية
مواجهة الإرهاب وكان هو الفيلم الوحيد
الذي فاز بصوتين، في حين فاز فيلم
(المهاجر) بثلاثة عشر صوتاً؛ بالإضافة
إلى ستة أصوات رأى أصحابها حجب
الجائزة.

لقد غلب على نتائج العام إجمالاً
الضعف الواضح من كل النواحي إلى
حد الهزال، والطريف أنه إذا ما جاء
العمل في فيلم مثل (كشف الستور)
إخراج **عاطف الطيب** وتكليف **وحيد**
حامد، مقاسماً فنياً من حيث الإخراج
والتكنيك السينمائي؛ فلن الرؤى
السياسية التي يعبر عنها تجيء في
الأغلب متسمة بالحق، بل وربما
بالحق غير المبرر على ثورة يوليو من
كتاب ومخرج موهوبين وجادين، بينما
إذا أراد عمل مثل فيلم (كارت أحمر)
للمخرج الجديد **أسامه الكرداوي** عن

قصة **سلوي بكر**، أن يعبر عن موقف
صحيح وشريف يكشف فيه تربيته
المجتمع، فيلته يبيء في الوقت ذاته
متواضعاً بوضوح من الناحية الفنية
والجمالية ١.

وفى ختام النقاش حول الأفلام،
لغت الأنظار الناقد **سمير فريد** إلى
مفارقة مؤكدة تتمثل في أن فيلم (ديسكو
.. ديسكو) إخراج **إيناس الدغدي**،
والذي حصده معظم جوائز المهرجان
القمي الأخير - وسط ذهول الجميع -
ويدها وفقاً لذلك الفوز المبين فليماً، فذاه
أو غير عادي .. لم يجد ناقدًا واحداً
فقط في النقاش - المعتد لنحو خمس
ساعات - يتوقف أمام شيء - إيجابى
واحد فيه! (والطريف أيضاً أن الناقد
والمؤرخ **السينمائي القدير أحمد**
الحضري كان عضواً في لجنة تحكيم
مسابقة النقاد؛ ومن قبل كان عضواً في
لجنة تحكيم المهرجان القومي للذكور!).

وقد منح (المهاجر) الجائزة باعتبارها
فيلمًا يعبر عن وجهة نظر صاحبه وعن
رؤيته الفكرية والفنية وبأسلوبه الخاص،
أيا كان الموقف والجدال بلزاه تلك الرؤية
وذلك الأسلوب. هذا هو السبب
الأساسي وراء استحسان الجائزة؛ ولا
ينفي ذلك أن البعض قد أعطى صوته

للفيلم على سبيل التضامن بوجه خاص، تأكيداً لوقوف ثابت يناهض حرية الفن وحق التعبير.

أما فيلم (البیانو)، فقد منح جائزة أحسن فيلم اجنبي عرض في مصر عام ١٩٩٤، باعتباره تحفة فنية حقيقية (يرتقى فيها التعبير عن المشاعر والأحاسيس إلى مستوى الشعر ..)، ونافسه بقوة فيلم واحد هو (عصر البراة) إخراج جارتين سكوريسيزي، باعتباره تحفة فنية أخرى، والواقع أن العام شهد أفلاماً أجنبية جيدة بكثير من النسبة المعتادة، إلا أن ثالث فيلم اجنبي ترصد بشأنه ملاحظة إيجابية مهمة كان فيلم (مغامرات بابا الشفالة) (أو مسز داو تشارير) إخراج كريس كولومبس، ذلك أنه تصدر قائمة الأفلام الأجنبية الأكثر نجاحاً على الإطلاق في دور العرض المصرية خلال العام، وما يلفت النظر أن الجمهور اعتبر فيلمه المفضل هذه المرة أحد الأعمال السينمائية الجيدة المرموقة في الوقت نفسه.

ومن أهم ملاحظات النقاد على الموسم السينمائي - فضلاً عن للملاحظة الأساسية حول ضحالة الإنتاج كماً وكيفاً على نحو غير مسبوق في السينما المعاصرة - بالإضافة إلى التهديد المستمر لحرية التعبير - ملاحظة أن للعام الماضي هو الذي شهد مع الأسف إغلاق نادى سينما القاهرة، بكل أهميته وصوره وقيمه المميزة منذ الستينيات وقد شدد النقاد على ضرورة استعادة النادى في أقرب وقت ليواصل أداءه على نحو أفضل، ويمجلس إدارة مؤقتة لمن انتخاب مجلس جديد كفه جدير بالنادى العريق.

لوحظ أيضاً - على الجانب الإيجابي - صدور عدد من الكتب السينمائية الجيدة عام ٩٤، بعضها في إطار مهرجان القاهرة السينمائي الدولي وبعضها بشأن وتهديدات للاحتفاء بمنوية السينما - وإن كان لايزال يعوز هذه المناسبة الكثير الكثير - وفي مقدمة تلك الإصدارات بغير شك

كتابان مهمان بعنوان (تاريخ السينما العربية الصامتة) و(تاريخ السينما العربية الناطقة) ويعتبر الكتابان مرجعين متميزين من حيث التوثيق والرصانة والأمانة العلمية، وقد صدرا عن حلقى البحث الثانية والثالثة، والمتسق العام لهاتين الحلفتين ومحرر الكتابين هو الناقد سمير فريد، وشارك فيهما بالأبحاث من النقاد العرب إبراهيم العريس ومحمد سويد ونور الدين صايل وعبد الكريم قابوس وعثمان مدانات وآخرون.

من جهة أخرى رصد النقاد بأسف عدم إقامة المهرجان القومى للأفلام التسجيلية، وعدم إقامة مهرجان الإسماعيلية، وذلك بين ملاحظات سلبية وأحوال يائسة كثيرة على مختلف المستويات، بشأن هذا الموسم السينمائي.

محمد بدر الدين

تطوير دار الكتب وإعادة نشر الإصدارات القديمة

تسعى دار الكتب منذ أن أصبحت هيئة مستقلة في العام الماضي هي الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية) إلى التخطيط لتطوير الآليات العمل بالدار بحيث تعمل خدمة الباحثين والقراء من المصريين والعرب والأجانب إلى المستوى اللائق بتاريخ الدار ومكانتها الثقافية الرفيعة.

وتشمل خطط التطوير قاعة البحث وقاعة المراجع بالدار بالإضافة إلى المكتبة ونظام التصوير، وإعداد جيل مدرب من أمناء المكتبات ومن محققى التراث؛ أما وثائق الدار ومخطوطاتها فقد جرى حصرها في إطار خطة زمنية محكمة تضمن الحفاظ عليها.

وتسعى الدار في خطة التطوير إلى التعاون مع بعض المؤسسات الثقافية والجامعات الأجنبية، مثل جامعة فرانكفورت التي أرسلت إلى الدار صورا لحوالي خمسمائة مجلد من المخطوطات العربية التي يشرف على

إصدارها هناك الدكتور فؤاد سزككين، وقد وضعت هذه المجموعة النادرة بين قائمة المخطوطات بالدار لتكون تحت تصرف الباحثين وهواة الاطلاع. وتعمل الدار على تدعيم التزويد بالدوريات الأجنبية المتخصصة في مجالات اللغة والعلوم الإنسانية.

أما خطة النشر بالدار، فتقوم على إعادة نشر ماسبق أن اصغرت الدار خلال الأعوام السبعين الماضية من دواوين الشعر العربي القديم وأهيات كتب التراث التي نفدت طبعاتها جميعا منذ سنوات طويلة، ومن أهم الكتب التي أعيد نشرها حتى الآن:

- أوراق البردى العربية لأبولف جروهمان (٦ أجزاء).
- ديوان الهذليين (٣ مجلدات).
- الفاضل للمبرد
- ديوان جرّان العود للمبريد
- شرح ديوان كعب بن زهير

- ديوان نابعة بنى شيبان
- أصول نقد النصوص ونشر الكتب للمستشرق بيوجشتراسر
وهناك جوانب أخرى واسعة الطموح في خطة تطوير الدار تتعلق بالتعاون مع مؤسسات النشر المحلية والدولية والهيئات الأخرى المعنية بتبادل الكتب والمطبوعات والمعلومات الثقافية، وتتعلق أيضا بالمشروعات البيبلوجرافية والتوثيقية؛ ونأمل أن تسمير هذه الخطط في طريقها المرسوم بدون عوائق تنفيذية كما نرجو ألا تقتر الصعامة بمرور الوقت فالثقوفون ينتظرون أن يجدوا دار الكتب وقد استعادت دورها الثقافى الريادى؛ واسترجعت همتها في تحقيق كتب التراث ونشرها، مع ضرورة العمل على توزيعها بحيث تصل إلى القراء المهتمين، ولاتبقى مجرد نشرات سرية محدودة التأثير!

نجوى يونس

حديث الوطن

ردًا على رسالة «شوليت»، إلى الشاعر عبدالمعطي حجازي،

لماذا لا تزور يا شاعرنا الكبير
«عبدالمعطي حجازي» فلسطين،
فها هي لهفة الدعوة، تبوح بها عيون
الكاتبة الإسرائيلية «شوليت
هارايين» ١٩٩

فهناك سترى جمرات الغضب
المتساقطة، من عيون القدس، المطوقة
بمسلسل البطش الإسرائيلي،
والمقيدة بقيود الأوامر الإسرائيلية
التمسيفية. وفي تجوالك يصفع
وجهك هواء التاريخ، العابق في أزقة
القدس القديمة، وفي زواياها
المسكونة بشذى صلاح الدين،
وتشدك رسالات الأنبياء، بقداسة
الروح لتفدى الله، والميراث والتراث
العربي الخالد فتلفت منك نظرة، تقع

على عيون «شوليت هارايين»،
وهي تضع كفيها على خديها محاولة
إخفاء وجهها، حجاباً ممزوجاً
بالذهول والألم، وجنود الاحتلال
يوقفون الشيوخ والنساء والأطفال،
في كل شارع وزقاق، يصلبونهم
على الجدران، والهرارات تنهال
عليهم من كل حذب وصوب، في
محاولة لانتزاع التاريخ من أفئدتهم
وشرايينهم.

ويلخذك الألم وأنت تطوف في
شوارع القدس الحزينة، الفارغة إلا
من الإيمان بالأرض والوطن والهوية.
وترى في عيون أصحاب الحوانيت،
بكاء اللحظة التاريخية، التي انهزم

فيها المارد العربي، أمام عنفوان
التأمر والجريمة.

ويشدّ أذنك همسوت الأذان،
الصادح من مقنعة المسجد الأقصى،
فتسمرى في عروقه، قشعريرة
إنسانية مخضارية، تحرك كل ذرة في
جسدك المشحون، بالعروبة والانتفاء
والغضب، لهذا الصوت الصرزين
للسجون، ما بين بساطير الاحتلال
وليلهم البغيض. فتقترب منك
«شوليت هارايين»، وفي يديها،
كتاب التوراة، فتتسمر في مكانها
على صوت أجراس القيامة، تلك التي
تذكرها، بأول شهيد فلسطيني، سقط
بأيدي الطفلة، مصلويا ومجلودا
بسياط اليهود. فتتناول الكتاب من

يدها متصفحاً، فتقع عيونك على سفر التكوين ، الذى يقول «بان أبيعالك هو ملك الفلسطينيين فى فلسطين، هذا الملك الذى كان، قبل مجئ سيدنا إبراهيم، أى قبل تكوين ما يسمى بالشعب اليهودى، هذا الملك الفلسطينى، هو الذى أهدى سيدنا إبراهيم بئر ماء، ومقابل هذا البئر اعطاه سيدنا إبراهيم سبع نعجات، فسميت تلك المنطقة، بمنطقة بئر السبع نعجات، ومازالت حتى يومنا هذا، تسمى منطقة بئر السبع. وعندما تسال الثقافة الإسرائيلية، لماذا سميت هذه المنطقة بهذا الاسم؟؟ ترى الثقافة الاسرائيلية تنكر لهذا الحدث التاريخى الهام، الموجود فى كتاب «شولميت».

وتقلب صفحات الكتاب يا شاعرنا الكبير حجازى، فتقع عيونك على حادثة، وقعت بعد أكثر من ألف عام، وهى حادثة وقوف الشمس فوق أريحا، حتى يتم قتل كل شيخ وطفل وامرأة، وحرق كل أخضر ويابس، فى طريق يوشع بن نون، فى دخوله إلى فلسطين. فتبتسم بسخرية، وأنت تحقق بنظرك فى عيون «شولميت».

وكذلك تهز ذاكرتها، فتستيقظ فيها مذابح «دير ياسين» و«الدوايمة» و«كفر قاسم» و«صبرا وشاتيلا»... وغيرها الكثير الكثير، مما حاول فيها الإسرائيلون إبادة الفلسطينيين، وتحاول أن ترضى غرور هذه الكتائب الإسرائيلية، محاولا الخروج من القدس، فتشدد مذابح «جولدن شتاين» فى الحرم الإبراهيمى الشريف ويلفك صقيع هذا الزمن المتسريل بحضارة زائفة، فتتهز رأسك أسى ولوعة وأنت ترى المخيمات الفلسطينية المنتشرة، هنا وهناك، وأنت فى هذه الحيرة والارتباك، يوقفك حاجز إسرائيلى، فتتوقف عن السير، فترى أمامك طابوراً طويلاً من السيارات، التى تنتظر دورها، ليسمح لها بالمرور. وحين يطول الانتظار ثقفل راجعاً إلى القاهرة، تدير مؤشر الراديو، فتسمع صوت المذيع يقول :

● مازالت إسرائيل ترفض إطلاق سراح آلاف الأسرى الفلسطينيين!!
● مازالت إسرائيل ترفض تنفيذ الجدول الزمنى المتعلق باتفاق أوسلو!!

● مازالت الشهوة الاستيطانية تعربد فوق الأرض الفلسطينية!!

- مازالت السياسة الإسرائيلية مستمرة فى تهويد مدينة القدس!!
- مازال الطوق مفروضاً على الضفة والقطاع .
- سقط شهيد برصاص الجيش الإسرائيلى.
- يفرض منع التجول على سكان مخيم الدهيشة.

وتبتسم بسخرية وازدراء، لهذه الحضارة المستمدة، من بروتوكولات حكماء صهيون، الذين يعتبرون كل الشعوب، من «الفقيم» - أى البهائم العجماء، عدا الشعب اليهودى. من أجل ذلك لا يحق لنا العودة إلى تاريخنا وحقوقنا وديارنا وعيلنا إن ننسى أروغنا وشمسنا وحرقتنا. ولكن ترى بأية كرامة وبأية إنسانية، ساعد يدى إليك يا «شولميت» هارايين، من أجل التطبيع، وتاريخى مازال يئن تحت بساطير جنونك. ووطنى مصلوب على رجع الاحتلال الإسرائيلى؟؟

أريد احترامى لذاتى ويلى وتاريخى، قبل أن أفكر فى احترام ثقافة الآخرين.

جمال سليم

رئيس المنتدى النقابى الإبدامى
شاعر وناد

بيت لحم - فلسطين

سيد محمد السيد

قراءة في هذا يخصك سيدتي

تأليف : عبد الله الجفري

تشكيل العالم باللغة رؤية فنية
يسمى إليها كل مبدع بالكلمة
«متخذاً من هذا التشكيل الرمز
الدال على خصوصيته وكيانه
وجوده..» ولأن قضية الوجود
الإنساني محور شديد الإلحاح على
فكر الكاتب العربي المتميز عبد الله
الجفري، فإن تقنياته الفنية
الإبداعية تأتي قرينة دالة معادلة
ومساوية لرؤيته الإنسانية المتولدة
من إبحاره في أعماق إنسان العصر
ببعده العالمي وخصوصيته العربية
وماهية الذاتية، ونقصد بها هنا ذات
الكاتب نفسه التي ترصد.. تتفاعل..
تتالم... ناسجة من الأمها رمزها
الفاصل الذي يقدمها للآخرين

الباحثين من إنسانيتهم في مرآة
الكلمة/ الوجود.

من هذا المنطلق يصبح للتشكيل
الإداعي اللغوي دلالة مقصديته
الوجودية في عمل الجفري
الإداعي «هذا يخصك... سيدتي»
الصادر عن الهيئة المصرية العامة
للكتاب - ١٩٩٤ يتضح ذلك منذ
الإهداء:

«إلى التي شكلت في العصر
زمنًا.. أحياء وانقظره».

إن التشكيل هنا وجود مكاني
في الزمان داخل الذات، وهذا يعني
أننا أمام عناصر ثلاثة تعبر عنها
الرموز اللغوية كما يلي: (التي=
الإنسان/ شكلت= المكان/ زمنًا =

الزمان) وتلك هي مفاتيح الأداء
التعبيري التي تنعكس في رموز
أخرى هي (المسافات/ المساحات/
الإنسان) مع مراعاة أن «المسافات»
في تعبير «الجفري» تأخذ دلالة
زمنية:

«هذا قارب سفري.. ومنفى
خفقاتي

يرحل بالكلمات.. في
مسافات الزمن الموحش..

إلى مساحات قصائدك..
المضروبة بالتجربة..

بحثاً عن الغي.. وفراغاً من
العباس!!

- هذا يخصك من ٢٠ -

تمضى الذات باحثة عن نفسها في مرآة الآخر، والمرآة تبدأ عند الجغري من المرآة، بما فيها من سمات تجعلها مغايرة للرجل ومكملة لوجوده في الوقت نفسه، لتتسع دلالة المرآة فتصبح مرآة للوطن، ثم للتجربة الإنسانية بتراتها الحافلة ومستقبلها الغامض، فتكون النتيجة قلعا وجوديا متوجا بالحزن، معلنا عن مسئولية الذات الصرة في الاختيار بمعناه الثنائي، فهو شكل في الإبداع، وكلمة للبشرية.

الجغري - إذن - «في قارب سفره «سندباد عربي»، يرحل في أعماق النفس الإنسانية متجاوزا المكان والزمان في معاناة اغتراب لتشكيل الهوية الخاصة من جهة، ومن جهة أخرى فهو مبحر في اللغة ناسجا من رموزها المتداولة رموزه الذاتية التي تجعل من أسلوبه هويته.

وإذا كان كتابه «هذا يخصك سيدتي» (إصدارات هيئة الكتاب، ديسمبر ١٩٩٤) يتألف من أربعة أجزاء، هي بالترتيب: «حسرة جراحى/ قلوب كحقاتب السفر/ أنثى شاسعة/ السلطانة الأنثى» فإننا نفضل إعادة إنتاجية المعنى الكامن في هذا الإبداع أثناء عملية التلقى بشكل عكسي حيث نبدأ من «السلطانة الأنثى» لتكون بمثابة المرآة/ الآخر، التي تحمل دلالتها في الدال السابق عليها، «أنثى شاسعة لتكون المرآة/ الوطن، حيث تقوم الوحدة الوصفية المرتبطة معجميا وتركيبيا في الذهن بالمكان «شاسعة» بدور مهم في هذا التحول الدلالي، ثم ينصب المعنى في «قلوب كحقاتب السفر» لتأخذ الدلالة المكانية بعدا جديدا مرتبطا بالذات الفاعلة

ويمحور الاغتراب الإنسانى لتكون النتيجة في النهاية «حسرة جراحى» فيكتشف حضور الذات بعد مسيرة الاغتراب المنتهية بالألم، المعلقة عن مسئولية الاختيار الإنسانى، ليستدعى هذا العنوان (الختامى/ الأول) تناصسا دلاليا مع نص «ساجان الوجودى المعروف» مرعبا أيها الحزن».

ولا نبالغ ونحن بصدد كشف مقصدية التشكيل اللغوى في خطاب الجغري الإبداعى حين نقول إن هذه «السيدة» التي يوجه إليها الحديث في العنوان هي الكلمة ذاتها، الكلمة الحقيقية التي تستغرقنا فنبحر في طلبها نصل ولا نصل، لكننا في النهاية نحت منها وجودنا ليكون إيقاعا في الزمان.





● وصدر كتاب نقدي آخر للدكتور سامي سويدان، وهو بعنوان (في النص الشعري العربي: مقارنات منهجية) - ويقع الكتاب في ٣٤٤ صفحة من القطع الكبير، ويحاول الكاتب الكبير إلقاء نظرة جديدة على بعض النصوص الشعرية القديمة، فيتوقف في الفصل الأول عند «أبي نواس»، وفي الفصل الثاني عند «أبي تمام» وفي الفصل الثالث عند «حسان بن ثابت»، في الفصل الرابع عند

● عن دار (الفكر اللبناني) صدر كتاب جديد من تأليف دميّزروه سقّال بعنوان: من الصورة إلى الفضاء الشعري. يقع الكتاب في ١٣٦ صفحة من القطع المتوسط وتقدر فصوله الخمسة حول: الصورة الشعرية - الذاكرة الرمزية والبنية الإيقاعية - الدليل في النص - إشكالية اللغة في المداخلة العربية، ويعتمد الكتاب على المنهج البنّيري في التحليل، مع اهتمام خاص بالنقد التطبيقي للنصوص.

● صدر عن دار (توبقال) للنشر كتاب جديد للدكتور/ أمجد الطرابلسي، بعنوان (نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة). والكتاب يقع في ٢٥٥ صفحة من القطع المتوسط والكتاب في الأصل عبارة عن بحث أكاديمي باللغة الفرنسية، كان المؤلف قد نال عنه درجة الدكتوراه من السوربون في يناير ١٩٤٥، وقام بنقله إلى العربية (إبريس بلعليج) في لغة صافية وأسلوب رصين.



الديوان، بأنه استطاع أن يأخذ نفسه بالجزء في الاتصال بالشعر العربي قديمه وحديثه، واستطاع أن يقطع مسافة على طريق ادوات امتلاك التشكيل الشعري وطرائقه.

● ولشاعر الفلسطيني «شفيق حبيب» صدر ديوان جديد بعنوان (هـ .. يا أسوار عكا!) عن دار (الحكيم) بالناصرة - فلسطين، ويشتمل الديوان على اثنتين وعشرين قصيدة موزعة بين الشعر العمودي والشعر الحر.

لنماذج من شعر «السياب» و«صلاح عبد الصبور» و«دونيس».

● ضمن السلسلة الجديدة التي أصدرتها حديثاً (الهيئة العامة لقصور الثقافة) بعنوان (إبداعات)، صدر الديوان الأول في هذه السلسلة بعنوان (شجر البدايات) وهو للشاعر الشاب «أشرف أبو جليل» الذي بدأ ينشر قصائده في النصف الأخير من الثمانينيات متميزاً عن أقرانه كما يقول الدكتور «عبد المنعم قليعة» في مقممة

«لبيد بن ربيعة»، وفي الفصل الأخير عند «امريئ القيس».

● وعن دار (المناهل) صدر كتاب نقدي آخر من تأليف «جودت فخر الدين»، والكتاب يحمل عنوان (الإيقاع والزمان: كتابات في نقد الشعر)، ويقع في ١٩٠ صفحة من القطع المتوسط، ويتألف الكتاب من قسمين، القسم الأول يدور حول بعض القضايا النقدية المتعلقة بالشعر وهو مكون من مقالات نشرها الكاتب في جريدة (الحياة) اللندنية. أما القسم الثاني فيقدم درساً تطبيقياً

آخر حديث مع سلمان رشدى نحن نعيش لحظة مربعة للغاية

الجزائريين وحول شبكة «المدن المائى» التى تستقبل الكتاب المضطهدين. وكان سلمان رشدى قد منح فى العام الماضى «بطاقة مواطن مدينة ستراسبورج» وقد نجح الكاتب البريطانى - رغم العدد الملحوظ من المراس المحيطين به - فى التسجيل فى المدينة وزيارة الكاتدرائية. وقد أدان ارتداء الفتيات المصغيرات للحجاب وسفر من شركة الطيران الألمانية «لوفتهنزا» التى رفضت أن تقله على متن طائرتها إلى معرض الكتاب الأخير فى فرانكفورت وقال: «إن الشركة أوضحت لى أنها ترفض نقل



فبراير ١٩٨٩ - تاريخ إصدار آية الله خومينى فتوى إهدار دمه. وقد توجه سلمان رشدى إلى مدينة ستراسبورج ليرأس لقاءات البرلمان الدولى للكتاب، حيث شارك فى المناقشات حول وضع الكتاب

قبل شهرين كان سلمان رشدى قد رأس فى مدينة ستراسبورج الفرنسية مداولات البرلمان الدولى للكتاب الذى يضم عدداً من الكتاب العرب عامة والجزائريين خاصة.

وقد أدلى الكاتب البريطانى سلمان رشدى بحديث لصحيفة «ليبراسيون» الفرنسية واسعة الانتشار حول دور البرلمان الدولى للكتاب الذى أسماه «برلمان الخيال» وحول عوبته للكتابة بعد حملة ضد التطرف قام بها لفترة عامين فى مختلف أنحاء العالم.

عاد الكاتب البريطانى سلمان رشدى إلى فرنسا للمرة الرابعة منذ

الأشخاص الحاملين لأمراض معدية وهو ما أجبت عليه بأننى حتى لو كنت من أصل هندي فانا لا أحمل مرض الطاعون!

وتحسّر سلمان على مصيره وطالب بحق الكتاب المضطهدين فى الخروج إلى الشوارع والذهاب إلى السينما (ومعاكسة القتات). وقال: «عندما أقول ذلك فلا بد أن تشعروا بما أشعر به، على سبيل المثال لم انهب منذ وقت طويل للغاية إلى ملهى أو مرقص، ولعل الأمر يتعلق بمسألة الأجيال» وقبل أن يفادر رشدى فرنسا وافق على الإجابة على أسئلة «ليبراسيون».



○ لماذا شعرتم مساء السبت فى ستراسبورج وسط كل هؤلاء الكتاب والمثقفين الجزائريين؟

□ كنت سعيداً أن أكون موجوداً بينهم وأن أتمكن من الإعراب عن نفسى وكنت متاثراً للغاية وكان الأمر مفيداً للغاية ومحددًا للغاية وشديد القوة، لم أكن أتوقع أن أشعر بمثل هذا الانفعال، فما يحدث فى الجزائر يعد أقسى أزمة يعرفها

كتاب اليوم فى العالم وفنانوه ومثقفوه. فى العام الماضى عندما اغتيل الكاتب طاهر جلاووت، اذاع التلفزيون البريطانى فيلماً وثائقياً عن الجزائر أثار احتجاج سفارة الجزائر بإنجلترا، كما لو كانت الحكومة الجزائرية تفضل ألا يعرف أحد مايجرى فى الجزائر، وكما لو كانت هى المسؤولة عما يحدث. كان ذلك مصدر صدمة، ولهذا السبب فإن لقاءات ستراسبورج هامة للغاية فهى تسهم فى تركيز الاهتمام على الأحداث الجزائرية.

○ هل الاضطهاد الذى يعاني منه الجزائريون له طبيعة خاصة؟

□ لقد كان هناك اضطهاد على الدوام، فالاتحاد السوفيتى لم يختلف إلا منذ وقت قصير، وكان الاضطهاد فيه، خاصة ضد الفنانين شديداً ولكن الجديد فى الجزائر هو هذا العدد الكبير من عمليات القتل ومحاولات الاغتيال، ففى الأماكن الأخرى، يتم إلقاء القبض على الأشخاص أو تفتيهم أو تنقيص عيشهم، أو قد يتعرضون للتعذيب ومختلف أنواع المعاملة السيئة، أما

فى الجزائر فإن أى شخص يقتل على ناصية الشارع.. لقد صار القتل أرخص كلفة من النفى إلى سيبيريا. يقتل الإنسان للأنثى من أجل علبة سجان. إن مجانية الاغتيال السياسى فى الجزائر أمر مفزع للغاية.

○ إذن فالضحايا ليس «من حقهم» حتى أن تصدر فتوى بقتلهم؟

□ إن الفتوى ليست سوى حجة، ولكن فى الجزائر فحتى هذه الحجة أو الذريعة ليست ضرورية، ويبدو كما لو كان أمراً مقبولاً أن يقتل شخص ما هكذا، فى حين أن جوهر الحرية نفسه هو الذى يتعرض للخطر. فليس هناك أسهل من ضمان حرية من يتفق معك فى الراى، أما ضمان حرية خصمك، فهذه هى حرية التعبير الحق. يمكن أن تثور وتغضب غضباً شديداً إزاء الظلم، ولكن باسم هذا الغضب اليوم ترتكب أبشع الجرائم.

○ جلاووت وآخرون: رشدى، تسليما تسرين، نجيب محفوظ... ألا يبدو الاعتداء على الفنانين والمثقفين يخص العالم الإسلامى دون سواء اليوم؟

□ التطرف الديني يعيثُ فساداً في أماكن أخرى من العالم خاصة في الهند. هناك اضطهاد في أماكن أخرى في الصين مثلاً وهو مآله لنا الكاتب بي داو في ستراسبورج. ولكن الحقيقة أن العالم الإسلامي هو المكان الذي يتعرض فيه الفنانين وبصورة خاصة الروائيون والشعراء ومؤلفو المسرحيات لخطر خاص؛ وذلك لأن الرواية والشعر والمسرحية لاتعياً بقواعد الاحترام السائدة. فمن المستحيل خلق عمل فني في إطار الانحناء والخضوع أمام القيم السائدة. فالروائي يسخر ويتهم، وكل رواية هي طريقة ل طرح الأسئلة وليس لتقييم الإجابات ولهذا السبب فإن الفنانين هم أهداف مستتارة للاضطهاد والإرهاب. إن إنكار هذا التحجر من احترام القواعد السائدة على العمل الفني هو إنكار للعمل الفني ذاته. جاك ديريدا يفسر ذلك جيداً عندما تحدث عما أسماه «الحق غير المشروط للأدب». فعندما نكتب، فإن هناك جزءاً من الذات يعرف ماذا يفعل وجزءاً آخر لا يعرف ماذا يفعل بالضبط. وهذا هو مايسمى بالخيال ولا يمكن أن تكون لديك فكرة وتكتبها. بل أحياناً فإن

الفكرة هي التي تسيطر عليك وتثيرك وتنفك إلى الأمام من مرحلة إلى مرحلة أخرى دون أن تعرف جيداً إلى أين تقودك. هذه هي الكتابة.

○ هل تقارن وضع الكاتب الجزائريين بوضع المنشقين السوفيت؟

□ في العالم الإسلامي وفي الجزائر وفي مصر وتركيا وإيران يهب رجال ونساء للدفاع عن الحرية والقيم الديمقراطية. وكان هذا هو الوضع في الاتحاد السوفيتي الذي لم يكن يفسح المجال إلا للكاتب والفنانين الرسميين. حينذاك أولينا هنا في الغرب اهتماماً بهؤلاء الأشخاص، من هم؟ كيف يعيشون؟ وماذا يكتبون؟ وماذا يستطيعون إزاء وضعهم؟ وكذا، إذا لم نستطع أن نوفر لهم الملجأ، تلقى الضوء على نصوصهم ونشرها باهتمام كبير ونستمع لأصواتهم التي كانت قوة سياسية وثقافية كبيرة. و بفضلهم وصل إلينا صوت الحقيقة، واليوم يوجد في الجزائر وضع مشابه إلى حد كبير حيث لاتستطيع أن تقول أي شيء عن الكتب المقدسة ولا حول المبادئ المؤسسة للمجتمع. وإذا

ابتعدت ولو قليلاً عن الخط التقليدي فإنك تتعرض للاضطهاد. وهكذا تسود كذبة كبرى كما كان الحال في الاتحاد السوفيتي، ويجب علينا الاستماع إلى أصوات هؤلاء الذين يجربون على كشف هذه الكذبة. كما استمنا في الماضي إلى سولجينتسين وسينيافسكي ودانيل.

○ قبلتم منذ عام أن تتأسسوا البرلمان الدولي للكتاب لماذا؟

□ لانهم طلبوا مني ذلك، وهذا موضع فخر بالنسبة لي، والبرلمان يعني الكثير لي، ومايسعدني هو أنه هيئة خاصة للكتاب وليس للمثقفين. والتمييز بين الاثنين هنا مهم، فمن مجموعة من الكتاب، أنا لست منظرأ، أنا بالأحرى في جانب الممارسة، فالرابطة الأولى بيننا هي الكلمات واللغة والتاريخ والعالم، نحن كتاب خيال ونريد أن نحصى الخيال، نحن لسنا برلماناً للثقافة، وإلا كان علينا أن نقبل بين صفوفنا العلماء والباحثين والاقتصاديين. ومع ذلك علينا أن نجعل هذه الهيئة أكثر عالمية، فلا يوجد كاتب واحد من أوروبا الشرقية، ومعنا عدد قليل من أمريكا اللاتينية أو الجنوبية أو من

اسيا. البرلمان اوروبى التوجه اكثر من اللازم، فى حين ان اوروبا هى اقل الاماكن التى يعانى فيها الكتاب فى العالم مع انها اكثر الاماكن التى يدور فيها الحديث عن مشاكل الكتاب، يجب على البرلمان ان يتوجه إلى حيث توجد المشاكل.

○ لمدة عامين سافرت إلى جميع انحاء العالم الغربى والتقيت مع برلمانيين ووزراء ورؤساء ثم توقفت، لماذا؟

□ من أجل الكتابة، طوال هذه الحملة السياسية لم افعل شيئا على صعيد الكتابة، التقيت بالرئيس كلينتون وهو الامر الذى استفرق عشرة أشهر منذ الاتفاق المبدئى إلى ان تمت الزيارة - لايمكنك تصور عدد المشاكل التى يمكن ان تثيرها زيارة من هذا النوع - ثم بعد عامين من الترحال فى انحاء العالم ومطالبة الحكومات بمساعدتى، وجدت ان ذلك امر مرهق للغاية افرغنى تماما

من طاقتى، وتولد لدى الانطباع باننى فعلت كل مايمكن ان افعله، وافضل شئ الآن بالنسبة لى هو العودة للعمل أمام الصفحة البيضاء. وإلا، فإن أصحاب الفتوى سيكونون قد انتصروا لأنهم نجحوا فى إسكاتى ولهذا فقد جلست ويدات أكتب، والمعجزة اننى تمكنت من الكتابة. إننى مازلت أستطيع الكتابة.

○ لقد نشرتم فى إنجلترا مجموعة من القصص القصيرة بعنوان (شرق، غرب)، هل تحدثونا عنها؟

□ نعم إنه كتاب حول الذهاب والإياب بين هذين العالمين والفاصلة فى العنوان تفسر كل شئ، كما لو كانت فاصلة بين ثقافتين.

أنا على وشك الانتهاء من رواية سيتم نشرها فى العام القادم وهى تبدأ فى الهند الإسلامية وتنتهى فى إسبانيا. وهذا الكتاب بالنسبة لى

يعد إنجازاً؛ فقد بدأت كتابته منذ عشرين عاما وماكان يهمنى حينئذ كان البداية، الولادة، ليس ولادتى فحسب، ولكن أيضا ولادة جيل وبلد هو الهند... ولادة الاستقلال والعالم الجديد... كل كتيبى فى الواقع تدور حول هذه المسألة.. اليوم الهند بلد بلغ سن الرشد وهو بلد يختلف تماما عما كان عليه فى عام ١٩٤٧؛ رأسمالية متوحشة، غزو وسائل الإعلام الغربية، اضطهاد الطبقة السياسية التقليدية، ظهور قوى للاديان، فالدورة قد اكتملت وموضوع الكتاب أو عقدة الرواية بالاحرى هى هذه النهاية، إنه كتاب حول النهاية، ولدى شعور بأن عشرين عاما من العمل قد أتت ثمارها.

○ وماذا بعد ذلك؟

□ بعد ذلك؟ سستكون لحظة مفزة للغاية، لا أدري؟ من يدري؟

الشاعر الذى تمرد على ملايين أمته جيمس ميريل

(١٩٢٦ - ١٩٩٥)

١٩٩٣ نشر مذكرات عن سنوات
المبكرة «شخص مختلف».

وعندما حصل ميريل على
جائزة بولنجن سنة ١٩٧٣، نُوه
«بطرافته وولعه باللغة، وبصنعة غير
العادية، وقدرته على سبر أغوار
الشخصيات الأخرى وحيويته
الدائبة».

ويقول الناقد الأدبي ميل
جاسنو فى نعيه عشية وفاته أن هذه
القيم هى التى تربدت على مدى
ممارسته الخصبة للشعر. لقد درج
ميريل على أن يمزج فى شعره
اللغة الفنانية بلغة الحديث المعاصرة
ويقول الناقد دينيس دوناهيو إن
«أسلوبه المسائد هو شبكة من

وجائزة حلقة نقاد الكتاب القومى.
وكان ميريل عضواً بالمعرض
القومى للفنون والآداب. وفى عام
١٩٦٦ أُختير ليكون الشاعر المتوج
الأول لولاية «كويكتيكت» (وشعره
يزخر بإشارات إلى بيته هناك
والأماكن الأخرى التى عاش فيها
ومن بينها «كى وست» بفلوريدا
واليونان). ومن المتوقع أن يصدر
كتابه الشعرى الخامس عشر
«أملاح مبعثرة» فى شهر مارس
القادم، عن دار النشر المعروفة
«كنوف».

والى جانب الشعر، كتب ميريل
الرواية والمسرحية والمقالة. وفى

تولى يوم ٧ فبراير الشاعر
الأمريكى جيمس ميريل James
Merrill عن ٦٨ عاماً. وقد لُقّب
ميريل، عن استحقاق، بوريت تراث
و. هـ. أودن ووالاس ستيفنس
الفناني. كما عُرف، كولد من أحب
الشعراء الأمريكيين وأكثرهم جاذبية،
برشاقة أسلوبه وحساسيته
الأخلاقية وقدرته على تحويل لحظات
الترجمة الذاتية إلى شعر عميق
المغزى. وقد وصف شعره ذات مرة
بأنه «يوميات العشق والفقدان».

ولا غرو، أن يفوز هذا الشعر
بجميع جوائز الأدب الكبرى، بما
فيها البوليتز وجائزة بولنجن Bol-
lingen، وجانزتا الكتاب القومى

الحديث الحر تتعاسف في شعره، وهو أسلوب يمكن أن يقال به أي شيء، برشاقة.

وقد ولد جيمس إنجرام ميريل في مدينة نيويورك في ١٩٢٦ وكان أبوه، تشارلس ميريل، مؤسس بيت السمرة الذي يعرف الآن باسم «ميريل، لينش وشركاهما». وقد شُبَّ جيمس ميريل في وسط باذخ، ونتيجة لثراء أسرته لم يضطر في يوم من الأيام إلى أن يعتمد على كتابته لكسب رزقه.

ويقول ميريل في مذكراته «شخص مختلف، في معرض حديثه عن تفكيره في السفر إلى أوروبا في سن الرابعة والعشرين.. وكما حدث، كان والدي قد اتخذ خطوة مبكرة جداً ليضمن استقلال ابنائه، عن طريق إنشاء صندوق ائتمان لا يمكن نقضه باسم كل منا. وهكذا كنت ثرياً في سن الخامسة، وكان في وسعي أن أتصرف في ثروتي عندما بلغت السن القانونية، سواء شئت ذلك أو لم أشأ. ولم أكن على ثقة من أنني كنت أحب ذلك. وكان في وسع أطيح الناس نيةً، ممن يعرفون ابن من أكون ولا يمكن القدرة على

كبح غطرستهم، أن يحيطوني باهتمامات لم أفعل شيئاً لاستحقاقها. لذلك تطلعت إلى أن أنأى بنفسى بعيداً عن كل ذلك أيضاً، في بقاع لا معنى فيها اسم الأسرة شيئاً، حيث لا يوجد فرع للشركة، وحيث يمكنني إذا اضطررت إلى ذلك، مثلما فعل **دوق مانتوا** في ريجولييتو، أن أقدم نفسى كطالب فقير».

وفي سن الحادية عشر، اكتشف ميريل الأوبرا، حبه الأول قبل الأدب، والقوة الموجهة في شعره. والتحق بمدرسة «لورانسفيل» حيث كان الروائي **فريدريك بوكتر** أحد أصدقائه الحميمين وزميله في الفصل الدراسي. وقد ذكر بوكتر، فيما بعد، أن تنافسهما الودّي كان بمثابة الزخم ليصبح كل منهما كاتباً. وفي لورانسفيل، نشر الشاعر الشاب كتاب شعر وقصص.

وقد انطلقت دراسة ميريل في جامعة أمهرست لمدة سنة خدم خلالها في سلاح المشاة في الحرب العالمية الثانية. وعاد إلى أمهرست في ١٩٤٥. ونشر قصائده في مجلة «شعر» Poetry العريقة و«كينيون ريفيو»، وكتب أطروحة عن **مارسيل بروسيت** الذي ظل مصدر إلهام في كتاباته.

ويعد التخرّج من أمهرست بدرجة الشرف الأولى، بدا ميريل مهمته الأدبية رسمياً، وظلت كتاباته متدفقة على مدى السنوات الثماني وأربعين التالية وقد أثار كتابه الشعري الأول «قصائد أولى» (١٩٥١) ردود أفعال متباينة وربما استجابة لرد الفعل هذا، تصوّل الشاعر لحقبة قصيرة إلى الرواية والكتابة للمسرح. وقد قُسمت مسرحيته الأولى «الزوج الخالد» على أحد مسارح «خارج برينواي» في ١٩٥٥، ونُشرت روايته الأولى «الحريم» في ١٩٥٧.

وفي ١٩٥٩، عاد جيمس ميريل إلى الشعر بمجموعته «بلد السنوات الألف من السلام»، ثم حقّق إنجازه في ١٩٦٣ بمجموعته «شارع ووتر» وفي مراجعته هذا الكتاب بمجلة «نيويورك تايمز بوك ريفيو» كتب إكس. جي. كينيدي يقول إن ميريل قد أصبح «أحد أكثر الشعراء الأمريكيين استحقاقاً للقراءة».

وفي ١٩٦٧، حصل ميريل على جائزته الأولى للكتاب القوي عن مجموعته «ليال وأيام» التي أعقبتها «ستارة النار» (١٩٦٩) وتحدثي العناصر» (١٩٧٢).

وفي مراجعتها لكتاب «تحدى العناصر» في نيويورك تايمز بوك ريفيو قالت هيلين فنفلر: إن جيمس ميريل أصبح، بمجموعاته الشعرية الأربع الأخيرة، التي صدرت في السنوات العشر الأخيرة «واحداً من شعرائنا الذين لا يمكن الاستغناء عنهم». وفي ١٩٧٣ حصل ميريل على جائزة بولنجن.

وحصل ميريل على جائزة بولنجن عن مجموعته «الكوميديات الإلهية» ثم على جائزته الثانية للكتاب القوي عن كتاب «ميرابل» كتب أرقام (١٩٧٨). وفي مراجعة نشرت بمجلة The new Republic، عقد تشارلس مولسورث مقارنة بين «مخطوطات لوتشي» (١٩٨٠) وبين «بيتس ويليك» إن لم يكن أيضاً بينه وبين ميلتون ودانتي. وقد تخللت هذه المجموعات الثلاث قصيدة طويلة متصلة، مستوحاة من علاقته برفيقه دافيد جاكسون. وقد أعيد نشر الثلاثية في ١٩٨٢، بتقديم جديد باسم «الضوء المتغير في ساند أوفر».

وعندما بلغ من العمر ٢٤ عاماً، قام جيمس ميريل برحلة استكشاف استغرقت عامين ونصف

عام في أوروبا. وقد سجل في مذكراته التي صدرت باسم «شخص مختلف» تأملاته في هذه الرحلة وحياته الأسرية وعلاقاته بالديه وشؤنه.

وحول موقف أبويه من ميله الجنسي، كتب ميريل في فصل تحت عنوان «سلوك سيكسوماتي» الحصافة الأبوية وتحيز الأم كشوف، في كتابه «شخص مختلف» يقول قبل وصول أمي بيوم واحد استلقيت على كتبه الدكتور ديمتري، وبحث أكرر أبتها لأ مألوفاً. إنها لا تستطيع أن تتقبل «حياتي» وينبغي أن أراعي أقصى درجات التحفظ. فقد يسقط أبي ميتاً إذا عرف الحقيقة على الإطلاق، وهذا بدوره هو الذي أصاب علاقتي به بالشلل إلى حد...

وقال المحلل النفسي.. هل لي أن أقطع حديثك. نحن نضيع الوقت سواء كنت تعرف أو لا تعرف، لقد طلب والدك من د. سيمونز ومنى أن يجتمع بجليتنا معاً. وقد قال لنا انذ أنه يعتقد أنك شاذ، وسألنا عما يمكن عمله بهذا الشأن. إذا كان هناك شيء يمكن عمله. وقتنا له ليس

هناك شيء يمكن عمله. فشكرنا ونفع لنا الأجر وهذا هو ما حدث.

كان ذلك واضحاً فقد كان والدي دائماً بارعاً في السعي إلى رأى الضبراء. وقد أنهلتن قصة الدكتور ديمتري، بوقعها الصديق المباشر. لقد كانت أمي مخطئة؛ فوالدي يعرف؛ ولكن من الأفضل أن أعرف ما إذا كان قد تدرع بحكمة الصمت كرجل محنت بأمور الحياة أو كمجرد والد شقوق. ومنذ متى كان يعرف؛ وكيف اكتشف الحقيقة؟ (ولا يعني هذا أنني سأواجه إليه مثل هذه الأسئلة). لقد غمرتني مشاعر الرقة والامتنان. فقد أحبنى بكاء، بدون الرغبة في تغييرى إلى شخص مالم أكنه.

وهذا الكشف وضع أمي - التي كانت صورتها دائماً غائمة من جراء القرب الزائد إن لم يكن من جراء رعشة الكاميرا المسوكة باليد - وضعتها في بؤرة أكثر حدة عن المعتاد. وبدا لي قزعا من الفضيحة أو الابتزاز، الذي لم أكن قادراً على تجاهله نتيجة الانتقار إلى التجربة، كره فعل ريفي متخلف بالقياس إلى سلوك أبى ولكنه لا يملك مع ذلك إلا

*ابتسأ الصمة العشائية
والرشيقة.
ذاته العيينة الجينميتين،
نحن تصال
أية نصيرات بطيفة يريانيا
تحت
هاتسما الراسمة، الظليلة
المرهية.*

وإذا كان الناس، كما يقول
ميرويل، يتعشون عن «بحث الرجل
عن أب، وأهمية وجود مثل أعلى ذكر
للفتى الثامى. يتسأل ميرويل عن
حاجة الطفل لأنموذج دور أنشوى
ويقول أن افتقاد هذا المثل يمكن أن
يترك روح الرجل كامل النمو مستتبة
وخبیثة. ولهذا السبب كان دائما
يبحث عن «المرأة السلبية» المرأة التي
يمكن أن يتطلع إلى أن يشبهها، أو
بقول آخر يمكن أن يشمر
بمشاركتها في طريقة التفكير
والعاطفة. وقد احتلت الشاعرة
إليرابيث بيشوب هذه المكانة على
مدى السنين. ويقول ميرويل: إنى
مثلا لأحمل درجة علمية عالية، ولم
أشعر بدعوة للتدريس فى الجامعات
وأننى كنت أفضل التكر فى ثقافة
أخرى على سيرك نيويورك الأدبى.

وفى تقويم مسهبته، تقول
أنثولوجيا نوركون للشعر الحديث

ذلك. كانت قصيدة «تبادل القبعات»
مجرد ثمانى رباعيات رباعية
التفاعل، متقنة التقفية، خفيفة الظل.
ولكنها مثل «عروس الصخرة»
البیضاء، ابتسمت لا نكاسها فى
أعماق منعشة إلى حد أنى قراتها
مرة ثانية وثالثة وعاشرة.

تبدا القصيدة بالكشف عن
سلوك البالفين- أعمام، مهرجين
وعسمات عوانس- فى نزهة على
الشاطئ، ولكن من خلال عدد من
التفتيمات الرقيقة، وتغيرات الزمن
والوزن واللهجة، تتحول هذه
للشخصيات إلى أشباح، إلى آخرين
أو مخلوقات عالم سفلی، حكما مثل
«قرسیاس» الأوفسیدية التى
استكشفت أيضاً على مستوى أكثر
تناسلية من مستوى إلیرابيث
بیشوب (بعبارتها) «خونة الجنس
الأخر». وتلك خاتمة القصيدة:

*أیها المم غير الفكه- أنته
یا من اردتیه
قبعه حد كبيرة أو واحدة
حد كثيرة،
قل لك- ألا تستطيع ذلك-
هل هنالك أية
أنجم داخل قبستك
«الفيدرك» السرداء ؟*

أن يعبر عن إعجابه بأمة التى لم
تستسلم لمشاعر الإحباط على اثر
انفصاله فى شرح الشباب بسبب
خياناته الزوجية المستمرة. فقد بدأت
تمارس تجارة صغيرة فى نيويورك،
وانشأت علاقات صداقة جديدة
وأولت رعايتها بقدر ما تستطيع
لأهلها وأبنها الأورالى بصورة
متزايدة. ولأبأس إن أن يحاول أن
يجد العذر لسلوكها نحوه. فهو، بعد
كل شيء، كل ما تملكه فى الحياة.

ولكن هذا الإحساس بالمغايرة لم
يقتصر تأثيره على علاقاته بلويه أو
بالوسط الاجتماعى الذى وجد نفسه
ينشأ فيه. ولكن تجاوز العلاقات
الإنسانية الاجتماعية إلى علاقته
بشعره نفسه. ويقول ميرويل، لم
أشك أبدا أن أية قصيدة كتبتها
تقريبا ترجع فى بعض صعوبتها إلى
الحاجة إلى إخفاء مشاعرى
وموضوعاتها.

بعد عدوتى من روما ببيع
سنوات، مع ذلك، ظهرت قصيدة
إلیرابيث بيشوب فى مجلة
صغيرة وأبرزت استراتيجيات
جديدة، بينما كنت أستعيد فى غصة
تلك الأشهر البهيجة عندما كان
روبرتس يرتدى ستراتى وأنا أردت
قمصانه بدلى التفكير مرتين فى

ووالده الثرى ذى الحيوية (نفس
الموقف الذى يعالجه ميرويل أيضا
فى مسرحيته «الزوج الخالد»
ورأيته (الحريم).

وفىما يلى مقتطف من القصيدة.

موضوعها دولى. ويتمتع ميرويل
بموهبة الذكاء الميتافيزيقى.

ويعالج الشاعر فى واحدة من
أشهر قصائده «الأسرة المحطمة»
العلاقة بين المتحدث - الشاعر -

إن قصائد جيمس ميرويل الأولى
تكشف عن خشونة وتريد عمل
الشاعر المبتدئ فهى أعمال فن هادئة
ومتأسكة جيدة الصقل تتناول فى
الغالب أعمال فن أخرى. إن

أسرة محطمة

فى بنلك السحابة الذى يعلو كثيراً دور ستريت
والزوجة
لكن السباق أصرى أسفل - وكان الهدف
أن تكسبه.

فات الزمان الآن، وأستطيع أن أرى بهجلاً،
فى تحديق الأرنج
امن خلال زجاج سن السادسة والثلاثين
المدخن!
الروح التى حفسها بؤبؤان سرداوان،
والجنس والأعمال، كان الوقت سالا فى تلكه
الأيام.

كان كل ثلاث عشرة سنة يتزوج. عندما مات
كانت هناك بالفعل عدة زوجات مجيدات
فى مدار سمورى - فوام، سيارات، موهبات
دائمة. لقد شعرنا أنه كان يستعد لزوجة غضراء.
كان فى وسعه أن يفعل ذلك. لقد كان
فى أوج عنفرانه
فى الثلاثينيات من العمر لكن المال لم
يكن وقتاً.

فيما كنت أعبر الشارع،
رأيت والديين والطفل
فى نافذتهم - يتلألأون - كفاكية
فى درقة المساء الذهبية الناعمة
فى غرفة فى الطابق السفلى
غير مشمسة، أشد برودة - طبق
شمع شمع - رغاس ومعم
لقد أضاء ما تبقى من حياتى
أفقت بلبن الأسس إلى الخارج
وفتحته كتابه مافراته
اللحم يشتر. الكلمة تثير.

قل لى - بالسان النار
أنك وأنى حقيقين
على الأقل مثلما الناس المجهدين فى
الطابق العلوى حقيقين
والذى الذى كان يقر طافرات فى الحرب
العالمية الأولى
ربما قد وأصل استثمار حياتى

ويمكن أن يلقي بها بعيداً في جونتيا
الضيق

ما الذي فعله الرجل ؟ أوه، لقد صنع تاريخاً.
إن سميتاً (كما ألع) هي أن تنجب.
ترعى البيت، ترفو الجوارب.
داعماً القصة القديمة نفسها
الأب والوقت والألم الأرض.
نواج في خطر

والقصيدة التالية هي إحدى آخر
ثلاث قصائد كتبها الشاعر قبل وفاته.

راديو

الألام البشرية جميعاً.
مذبح، كان ذلك اعتباراً، والآن تسمعون
ليالى في هدايق أسبانيا
صوت رجل أسود رقيم مجيد
هيببتي / يمكن أن أكون مخطئاً...
يطلق ضحكاته مكبوتة
- لكن انتظر أصح. في هذا الصباح
الشامع الطويل / لم تتوقف
إحدى المحطات عن إذاعة أغنيتنا الأخيرة.

عندما كان والداه أصغر كان هذا فضلاً
مألوفاً.

قد تغفر امرأة ملثمة من سيارة كهربية نبذية
داكنة إلى سلال - ربما كان مجلس الشيوخ أو
هانة باريتز -
وليس سرعة شريط نشرة الأخبار السينمائية -
تجاهم بجسدها

ربما كان - آل سميت أو غوزيه ماريا سيرت
أو كليمنصور - المروءة نافرة من رقبتي
بينما كانت تصرخ، تجار الحروب، يا غناير،
اعطونا حق التصويت !

عطف ستار شغول ابلاستيك أصفر ذو
طراز يمكن أن يكون (Deco)
الحربة مستمرة مع كل
درة قروح أخرى بالتساع الثمرة
الأولاد يحسبوننا مناقشة الجنس في
الكونجرس
تثير الغضب والإنكاره
مذبح النشرة الجوية يتبا
باستمرار البرد والمطر /
ثم تنوح نبذبة - عالية

«زيارة المفتش» تعزية الشر وبراعة التأويل الإخراجى

ويمتد العين والفكر معاً، ويرفد فهم المشاهد للنص القديم وكأنه عاد نصاً جديداً ومعاصراً، ولكن أيضاً لأنه كشف لى عن وجود خيط دقيق يربط اختيارات دالبرى الثلاث برباط وثيق. لأن ستيفن دالبرى حرص منذ أن أتتحت له فرصة الإخراج على المسارح الرئيسية والكبرى أن يختار النصوص التى يفرجها بعناية كبيرة. وأن تكون كلها من النصوص الجيدة والمعروفة والتى سبق للمشاهد الإنجليزى رؤيتها حتى يتعرف المشاهد على جودة تأويله الإخراجى لها، وحتى يتيح له استخدام عناصر الفرجة والخيال البصرى المتشبع عنده

لأفضل مسرحية فى عام عرضها، إلى جائزة دائرة النقاد Critics circle Award لأفضل مخرج، إلى جائزة أوليفيه إحياء لمسرحية قديمة، لكننى وبعيداً شامتت عرضيه الكبيرين الآخرين: (حياة الية) لـصوفى فريدويل، ثم (المطبخ) لـأرنولد ويسكر، وكشبت عنهما للقارئ العربى، أيقنت أن من الضرورى مشاهدة (زيارة المفتش) برغم ارتفاع ثمن التذكرة فى المسرح التجارى. والواقع أننى لم أندم على دفع ثمن التذكرة الباهظ ومشاهدة هذه المسرحية المهمة. ليس فقط لأن التأويل الإخراجى المدهش والحميف للنص يستحق كل تقدير

مع أن مسرحية (زيارة المفتش An Inspector calls) لجون برينتون بريستلى (١٨٩٤ - ١٩٨٤) كانت هى المسرحية الكبيرة الأولى التى وضعت اسم ستيفن دالبرى باقتدار على خريطة الحركة المسرحية الإنجليزية، إلا أننى لم أشاهدها حين عرضها أولاً على خشبة المسرح القومى الملكى، وقبل أن تنتقل إلى «الويست إند» الحى التجارى للمسرح ويتضاعف مع هذا الانتقال ثمن تذكرها، بالرغم من أنها فازت بعدد من الجوائز المسرحية المهمة مثل جائزة الإيفنج ستاندرڤ Evening Standard Award وجائزة أوليفيه Olivier Award

بمسحة تعبيرية واضحة في إثراء النص المسرحي والكشف عن أبعاد جديدة فيه، دون أن يغير فيه كلمة أو يضيف إليه حرفاً. إن ستيفن دالدرى يدرك أن العرض المسرحي يتكون من مجموعة من الشفرات المترابطة والمتحاورة، ليس النص إلا واحدة منها، وأن على هذه الشفرات أن تتضافر جميعاً لإمتاع المشاهد، وإبلاغه رؤية المخرج المتفردة للنص، وإرهاف رؤيته لما يطوى عليه من مستويات متعددة من المعنى، وإثارة عقله للتفكير فيما يعرض عليه وليس تلقيه بشكل سلبي.

وليس غريباً أن تكون (زيارة المفتش) هي مسرحية دالدرى الكبيرة الأولى، لأنها تشكل اللبنة الأولى في بنية توشك أن تجعل العروض الثلاثة التي قعها دالدرى للمسرح الكبير حتى الآن نوعاً من الثلاثية، حيث تقدم (زيارة المفتش) الطبقة الأرستوقراطية، بينما تقدم (حياة ألي) المرأة، فخصية هذه الطبقة الأولى، ثم تقدم (المطبخ) فخصيتها الثانية وهي الطبقة العاملة.

وقد كتب بريسفلي هذه المسرحية في سياق سياسي واجتماعي مهم في تاريخ المجتمع

البريطاني وهو فترة انتهاء الحرب العالمية الثانية والاستعداد لانتخابات ما بعد الحرب التي أتت بأول حكومة للعمال وغيرت قواعد اللعبة الاجتماعية في المجتمع كله. وكانت هذه الفترة هي التي شهدت ميله الواضح إلى الأفكار الراديكالية الداعية للتغيير الجذري في المجتمع بعدما أوقفت الحكومة أحاديثه الإذاعية الناجمة إبان الحرب لما تطوى عليه من تمريض مستمر على التغيير الاجتماعي، وتأويل اشتراكي النزعة لمجريات الحرب ولما ينبغي عمله بعدها، ويجه اختيار دالدرى لهذه المسرحية لبداً بها وضع اسم على خارطة المسرح الكبير دليلاً على رعي المخرج بتكرار السياق الذي كتبت فيه المسرحية وبالحاجة إلى إرهاف رعي الجمهور بضرورة التغيير، وبالعامل من أجل تحقيقه، فقد كانت الطبقة العليا والشرعية العليا من الطبقة الوسطى، والتي لا يزيد تعدادها عن خمسة ملايين تحصل على ثلثي الدخل القومي، بينما كانت الطبقات الدنيا التي يقرب عندها من الأرمين مليوناً تعيش على الثلث الباقي، وعندما جاءت الحرب وجدت هذه

الطبقات الدنيا أن عليها أن تدفع الثمن الفادح من حياة أبنائها، وأحست بضرورة أن تحصل على وضع أفضل في المجتمع الذي حاربت من أجله، ونصيب أفضل من ثروته، وكانت مسرحية بريسفلي تلك من أدوات التعبير عن ضرورة هذا التغيير ولولورة اتجاهه.

وقد أدرك ستيفن دالدرى من البداية أهمية البعد الاجتماعي المعاصر في المسرحية ومدى دلالاته على حاضر المجتمع البريطاني في فترة ما بعد انهيار الأجلد الثاشرية الذاتية، وتنصل الأثرياء من مسئولياتهم الاجتماعية عما آل إليه حال المجتمع من استقطاب واسع بين الطبقات وانتشار للفقر والبطالة، واتساع للفجوة بين الأغنياء والفقراء، وتآكل مزاي دولة الرعاية الاجتماعية التي انبثقت عن إصلاحات حكومة العمال الجذرية الشهيرة عقب الحرب. فما هو الوضع الذي تغير بسبب إصلاحات ما بعد الحرب العالمية الثانية الجذرية في النظام الاجتماعي البريطاني يعود من جديد بعد سيطرة المحافظين على الحكم لسنوات طويلة، ويفرض على المسرحي

الواعى التنبيه إلى أخطاره، وإلى فداحة مثل هذا الوضع الاجتماعى الخطير. لذلك اختار الدفري هذه المسرحية التى تعد واحدة من مسرحيات المحاكمات الدرامية لا للأفراد ولكن للنظام الاجتماعى كله. لأنها تحكى لنا عن أسرة من الطبقة الوسطى نجح عائلتها العاصمى فى الارتفاع بها إلى درجة أعلى فى السلم الاجتماعى، وأصبح الاعتراف المجتمعى بنجاحه ذلك قاب قوسين أو أدنى، فيها هو اسمه فى سبيله إلى قائمة الشرف السنوية الجديدة التى تمنح الألقاب للناجحين، وما هى ابنته على وشك الزواج من أحد أبناء الطبقة الأرستقراطية، وما هى مراسم الخطوبة تملأ البيت بالمرح والاعتزاز بإنجازها الطبقي. فى هذه اللحظة تجمى «زيارة المفتش» التى يشير إليها العنوان عندما يفد ضابط شرطة يحقق فى وفاة فتاة ماتت فى المستشفى بعد أن نقلت إليها على إثر محاولتها الانتحار، ويتكشف التحقيق عن مسئولية كل فرد من أفراد الأسرة عن هذا الانتحار ومشاركته فى دفعها إليه، والفتاة التى يدور حولها تحقيق المفتش فى هذه المسرحية هى المعادل لتلك

الطبقات المتهورة التى دفعت ثمن الحلم التاشترى الزائف بمجتمع الرخاء. وغياب الفتاة عن المشهد هو خير وسيلة لبلورة سيطرتها عليه، وحضورها الرازح فيه برغم هذا الغياب الظاهري. صحيح أن بريسلى اختار مسرحيته زمن العصر الإدواردى فى بداية هذا القرن، لكن الدفري مكثنا من أن نقرأ وراء الفلانة الإدواردية الشفيفة - التى حافظ عليها واعتنى بألق جزئياتها وأبتعث مناخها وعبق تورايخها تصاصيل بريطانية التاشترية وقيمها المادية الفجة ونفاقها الاجتماعى العقيم بكل وضوح.

وقد أدرك المخرج من البداية حضور الفتاة الغائبة على المستوى الاستعاري، وأن هذه الفتاة الضعيفة التى يدور حولها التحقيق هى رمز لكل الطبقات والشرائع الاجتماعية التى دفعت ثمن الرخاء التاشترى الزائف، فقد حرص بريسلى على تغيير اسم الفتاة فى مسرحيته عدة مرات بالرغم من أنها فتاة واحدة، وكأنها مجموعة من الأقنعة لجوهر واحد هو ضحايا هذه الطبقات العليا. فبدأ المسرحية بتهميم

مشهدى رائع نرى فى مقدمته تجليات الفقر وأسراب المارة فى أسمالهم البالية، وأطفالا يخرجون من الجحور، أو ييمثون فى المزابل عما يؤكل فى صمت كامل ودونما أدنى صوت، بينما ترى فى مؤخرته بيت عائلة بورلنج الفخم وقد ارتفع على قوائم قلعة، يبدو معها مائلا بعض الشيء، وكأنه متقلقل أو غير قائم على أساس وطيء، ومع ذلك يترامى منه صخب يقصف وتسمع منه أضواء مؤتلفة، وكأنه فى مجرة أخرى غير تلك التى يعيش فيها فقراء المقدمة الصامتون، ويتواصل هذا المشهد الدال لعدة دقائق يكرس فيها المخرج، من خلال اللغة البصرية والسمعية والحركية وحدها، طبيعة الاستقطاب الحاد بين شقى المجتمع الذى ستمحور فيه الأحداث، ويجسد مدى فداحة الفجوة الفاصلة بينهما من خلال تدفق الشراب الباذخ والطعام الوفير والأضواء الساطعة فى المؤخرة بينما يرين الصمت والفقر والبحث فى المزابل عما يؤكل فى المقدمة، وهذا المشهد الذى ينتمى إلى الشفرة الإخراجية، ويجسد من خلال المشهدية دلالاته المهمة، يعتمد قلب

البنية الاجتماعية قبل بداية الكلمات الأولى في المسرحية، حيث يدفع الملبسة التي تحصل الواجبة الاجتماعية إلى مؤخرة المشهد ويجلب الطبقات المغيبة عن النص إلى واجهته للحظات معدودات تذكر المشاهد بالحضور الاستعاري لتلك الشرائع الغائبة عن النص والفاعلة فيه في الوقت نفسه.

وتبدأ المسرحية بعد ذلك، عندما يزيع المخرج بعض حوانات بيت بيرلنغ لنرى مايدور داخله من حفل وحوار. ولنتعرف على طبيعة المشاغل التي يهتم بها أبناء الأسرة وضيوفهم. ثم تأتي الخاتمة لتعلن على أرثر بيرلنغ، رب الأسرة، أن ثمة مفتشاً يطلب مقابلته، لتبدأ بهذه المقابلة فصول التحقيق الدرامي المتعة، فقد استطاعت المسرحية أن تفتتار بنية درامية تجعل من التشويق الدرامي وجها أساسيا من وجوه البحث عن الحقيقة من ناحية، ونوعا من التحقيق الذي ينطوي على مسماطة الواقع في الوقت الذي يستجوب فيه الشخصيات، فالبناء الدرامي يستخدم شكل التحقيق البوليسي حيث ينطوي محتوى هذا الشكل الفني نفسه على بلورة أحد

موضوعات المسرحية الأساسية وهو تعرية الشر الكامن في البنية الاجتماعية السائدة، والتنبيه إلى حدة تنصل الأثرياء من المسؤولية عما يقترفونه من جرائم لا يعاقب عليها القانون. وعندما تتكشف لنا فصول التحقيق عما جرى ندرك حقا فداحة مسئولية كل فرد من أفراد أسرة بيرلنغ تلك عما جرى لتلك الفتاة البسيطة التي كانت كل جريماتها أنها طالبت ببعض حقها، أو أن الطبيعة حببتها جمالا يفوق ما منحه لابنة بيرلنغ نفسه.

فأرثر بيرلنغ طرد الفتاة من عملها لأنها طالبت برفع أجرها الزهيد، وشوه سمعتها كعاطلة، فوجدت نفسها، في الشارع تبحث عن عمل جديد، ولما عثرت على عمل بسيط في أحد متاجر بيع الملابس بعد أن غيرت اسمها لتسبب ابتته شيلا في طردها منه لأنها توهمت أنها تبتسم سخرية منها لتجربها أحد الملابس التي لا تناسبها، ولأن الفتاة بدت أجمل منها بكثير بالرغم من فقرها البادئ ومظهرها البسيط، فما كان منها إلا أن أصرت على أن يطردها صاحب المتجر على الفور ولا امستعت هي وأسررتها

وأصدقاؤها عن الشراء منه. أما جيرالد كسروفت، الشاب الأرستوقراطي العريق الذي خطب شيلا ويستعد للزواج بها، فقد عطف عليها عندما وجدها، وقد غيرت اسمها مرة ثانية، تعاني من الجوع عقب طردها من عملها للمرة الثانية، وقدم لها سكنا وعونا، ولكنه تخلى عنها بالرغم من حبها الحقيقي له، وسعادتها القصيرة معه، فليس جديرا بآبن الطبقة الراقية أن يرتبط بفتاة من أصل بسيط مثله. وأما إريك بيرلنغ الابن الشاب فقد وقع في هواها، وغرد بها، ووعدها بالزواج، وزودها ببعض المال عندما اكتشف أنها حملت منه. ولما عرفت الفتاة أنه يسرق هذا المال دون علم أبيه، رفضت أمواله، وتقدمت إلى مؤسسة خيرية تطلب منها عونا وقد زعمت لنفسها اسم والد جنيها، فما كان من الأم سيبيل بيرلنغ، إلا أن ثارت في وجهها وطربتها، وأصررت على حرمانها من أي معونة لتبجحها في استخدام اسم عائلة «كبيرة» مثل عائلتهم، فانتحرت الفتاة بعد أن ضاقت في وجهها سبل الحياة. وحين تدرك الأم الحقيقية تشعر بفداحة جريماتها، وقد تعففت الفتاة

عن أخذ مال ابنها لأنه مسروق، كما أنها لم تحاول ابتزاز أسرتهن بأى حال. وقد يبدو فى إصرار بريستلى على تحميل كل فرد من أفراد الأسرة جانباً من المسؤولية عما آل إليه مصير هذه الفتاة البريئة شيئاً من التعمل. ولكنه مبرر على صعيد النص الأيديولوجى للمسرحة حيث لا مجال لإعفاء أى فرد من أفراد هذه الأسرة/ الطليقة من المسؤولية عما اقترفت أسرته/ طليقتها.

وحينما تكتمل حلقة إحكام المسؤولية على كل فرد من أفراد أسرة بيرلنج بصورة تتهدد كل ما حققته من إنجاز وترهص بهرمان الأب من فرصة الحصول على اللقب الذى عمل طويلاً من أجل الفوز به، بل وتنفار صورة الوالدين فى نظر ابنتهما وابنتهما على السواء، ينهار المنزل الذى كان ينهض من البداية

على تلك الدعائم المقلقة. لكن الأب والأم سرعان ما يحاولان التخفيف من مسؤوليتهما، بل والزعم بأنه ليس شمة مفتش، ولا حتى فتاة بهذا الوصف فى الواقع، والاتصال بمعارفهما لتأكيد ذلك، وحين تتأكد لهما حقيقة أنه لم تبعث الشرطة بأى مفتش من هذا النوع للتحقيق معهم، يسعيان لإعادة كل شيء لما كان عليه، وأول ما انهار هو البيت الذى يقوم من جديد على دعائم خاوية، لأنهما عندما يحاولان إقناع ابنتهما بأن الأمور على ما يرام لا يحصلان إلا على صدمتها منهنما، بل وازدراءها لهما، فالتوصل من المسؤولية بعد أن تكتشفت فداحتها أمر لا تتصوره هذه الفتاة التى لا تزال، لبرائتها أو سذاجتها أو حداثة عمرها، تشمر بالإحساس بالذنب، ولا تستطيع أن تغفر لنفسها ما اقترفته فى حق الضحية البريئة

لاسرتهما/ طليقتها والمفرستهما. وحينما تدعو الأسرة ولديها لتقاسى كل شيء خاصة وقد جاءها تأكيد من المستشفي بأن شمة فتاة بهذا الوصف نقلت إليه منتحرة وماتت، يتحجر الابن ولا تقبل الفتاة العوبة يعيدان البيت لما كان عليه، ويهود المشهد فى النهاية إلى لحظة البداية، وقد اكتملت الدائرة، وأصبح من العسير على الجمهور أن يعود من جديد، كإسرة بيرلنج ذاتها، إلى الحالة التى كان عليها قبل العرض، لأن صدمة الشفـرات الدرامية للمراكبة وبراعة الإخراج مما تتطلبان منه أن يعيد التفكير، لا فيما شاهده أمامه فحسب. وإنما فى حال المجتمع البريطانى كله، بل وفى مسئـولية كل فرد عما يدور فيه من ظلم وخلل فى توزيع الثروة أو تحقيق العدل الاجتماعى.



عندما يكتشف الأديب فنانا!

وللأوروبيين بشكل عام، خاصة - إذا أخذنا فى الاعتبار - حياة الفنان القصيرة الأمد، إن الأديب الذى اكتشف «فويتكيفيتش» وقدمه لبني وطنه بولندا - وقد التقى بلوحاته فى برلين - هو الأديب الفرنسى المعروف أندريه جيد -

ANDRE Gide

كيف حدث هذا؟! للإجابة عن هذا التساؤل، علينا فى كلمات قصيرة توضيح حال فن التصوير البولندى فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، فبعد فترة طويلة من السيطرة الكاملة لأعمال الفنان المصور البولندى

الفنان «فويتكيفيتش» قد توارى وتناساه البولنديون أنفسهم. ويفضل العمل الدوب لنقابة الفنانين البولنديين، فقد أعيد اكتشاف أعمال هذا الفنان الكبير، فجمعت معظمها، ونُظِم لها خصيصا معرض لتقديم أعماله، وتعد إحدى دور النشر البولندية فى هذا العام «البوما» يضم لوحاته.

ولم يكن هذا الاهتمام الواضح بأعمال هذا الفنان هو المصدر الوحيد للبحث عن أعماله وهويته الفنية، بل لعب الأدب دورا كبيرا فى اكتشافه وتقديمه للمجتمع الفرنسى، ومن ثم للبولنديين أنفسهم

يوافق هذا العام الذكرى السادسة والثمانين لموت واحد من أكثر الفنانين المصورين البولنديين إثارة ونضجا فنيا: إنه فيتولد فويتكيفيتش - WITOLD WOJCIKIEWICZ فموت فى عامه الثلاثين، أوقف حياته الفنية وإبداعاته المتدفقة فى اللحظة التى بدأت فيها شهرته وانتشاره.

إن إنتاجه الفنى القليل، والذي اشترى معظمه الأصدقاء والمحبين، اختفى إما فى حوائط المنازل الخاصة، أو ضاع فى أقبيتها وفى اللحظة التى اشتعل فيها أوار الحرب العالمية الثانية، فإن اسم

التاريخي **يان ماتيكو** - JIAN MATEJKO^(١) وتأثيرها على النوق العام والفنانين البولنديين، عندما سيطرت رؤى التكوين الفني في تناول الشخصيات التاريخية، على اللوحات التشكيلية وفن التصوير والرسم برمته ببولندا، ظهرت في الأفق تيارات فنية جديدة تركت تأثيراً قويا على فنون التصوير البولندية، وقد استلهمت مصادرها ومنابعها من المناظر الطبيعية والتأثير الطبيعي بشكل عام. أما فناننا الشاب «**فويتكيفيتش**» فقد أحس بأن المرض هاجمه هجوماً ليس قابلاً للشفاء، مما دعاه إلى أن يستشعر جسده المرهف أن العمر لن يكفيه لأن يحقق لنفسه - بروية - النجاح الفني الذي كان متعطشاً للوصول إليه. مما جعله يشعر بالوحدة وبالمرارة وقد خفف من هذا الشعور بالوحدة واللام إيمان عدد ضئيل من الزملاء والأصدقاء المقربين له بفنه وموهبته الفذة!

في عام ١٩٠٧ - وقبل موته بعامين - استطاع أربعة رسامين شباب ومعهم فناننا **فويتكيفيتش** - أن يحصلوا على صالة صغيرة في برلين، لتنظيم معارض فنية تقدم

إنتاجهم الإبداعي وتعرضه في هذا الصالون الفني الذي يشغل صالة صغيرة، وعن غير توقع - وبشكل عابر - يظهر في الأفق الأديب الفرنسي الكبير «**أنثريه جيد**» زائراً لهذا الصالون الصغير غير المعروف. لتترك في نفسه لوحات ذلك الفنان البولندي المجهول أثرها الكبير، فيشتري عدة لوحات من الفنان، ثم يرسل له - فيما بعد - رسالة يدعوها فيها لزيارة باريس، لينظم معرضاً لأعماله. وهناك في باريس يكتب **أنثريه جيد** تعريفاً في «كاثالوج» أعمال الفنان البولندي. ولإعطاء القارئ توصيفاً لإبداعات «**فويتكيفيتش**»، لن نجد أفضل مما سطره هذا الكاتب الفرنسي الكبير في الكلمات التالية:

لقد شهرت متيقناً إلى أي درجة من العمق يفوح هذا الفنان من خلال لوحاته، في وطنه وقومه في روحه التي ترقل كجرباء، وتتسم حزناً، إنها روح متقدمة مشبوبة العواطف، وممزقة، ولكنها ليست روحاً خرساء! في لوحاته تعبير جديد، استلهم مصادره الأولى من الموسيقى والشعر. ومع كل هذه الاستقلالية الخالصة لهذا الفنان

البولندي فإنني أقول إن غرابه فنه، وتوتره، ذلك المزيج المتفرد من الطبيعة والانطباعية والجرسيتيك - إنما هو أسلوب خاص بالرسام **فويتكيفيتش**، شديد الالتصاق وقريب الصلة بحركة التصوير «الشابة» الفرنسية ومدرستها التي أنجبت فنانين من أمثال: **دومبييه** و**بيجا** و**تولوز لوتريك** و**بونار** وكذلك **فويتكيفيتش** الذي يحتل مكاناً مرموقاً بينهم. وعندما أقول «قريب الصلة» فلا يعني هذا أن هذا الفنان البولندي واقع في أسس تأثيرهم، لأن **فويتكيفيتش** لم يكن طيلة حياته حتى هذا الوقت في باريس، ولم يرتحل عن وطنه بولندا إلا في رحلة قصيرة إلى روسيا ولم يكن بمقدوره أن يتعرف أو يشاهد - ربما في نسخ مستنسخة لأعمال هؤلاء - أي لوحة من لوحات هؤلاء الفنانين الذين أشرت إليهم آنفاً.

وكس **فويتكيفيتش** في عام ١٨٧٩، وأتمنى - يستطرد **أنثريه جيد** - أن تحتضن باريس هذا الفنان/ الوافد الجديد كما احتضنت من قبل فنانين كبار من وطنه بولندا أمثال: الشاعر **ميتسكيفيتش** والفنان **الموسيقي شوبان**!

هكذا سطر أندريه جيد بقلمه
في عام ١٩٠٧ مقدمة «كتالوج»
معرض لوحات الفنان البولندي
فويتكوفيتش بباريس.

لقد كان للنجاح الكبير الذي
حققته أعماله في المعرض الباريسي
أهميته الكبرى في حياة الفنان
البولندي، ومثل مستقبه الفني أول
إبتسامة أفصح له القدر عنها،

هواش

(١) جان ما تيكو - Jan Matejko [١٨٣٨ . ١٨٩٣]

أشهر ممثل لتيار فن التصوير التاريخي في بولندا . كانت معظم لوحات تعبر عن تكوينات ضخمة ذات تعبير عميق يتميز بالملاحظة الواقعية
للأشخاص وما يحيط بها، وتسجيل التفاصيل الدقيقة والمبالغة في التعبير عن إيماءات الشخصيات المرسومة.

(٢) أدان ميتسكفيتش: Adan Mickiewicz (١٧٩٨ - ١٨٥٥)

أشهر الشعراء البولنديين في القرن التاسع عشر على الإطلاق. يعد واحداً من أهم الشعراء الرومانتيكيين يؤكد الشاعر في كتاباته على رؤيته
لتجديد العالم والشروع به من مازق عجزه، كان يكتب المسرح الشعري، أهم مسرحياته على الإطلاق مسرحية (الأجداد).



الشعر:

لعل أول ما يلفت النظر في القصائد التي تصلنا من الأصدقاء، هو أنها تصدر عن رؤى وقناعات فنية متباينة، فهناك من يكتب من خلال البنية الفنية لقصيدة (الشعر الحر) بينما لا يزال هناك من يتمسك بالقصيدة العمودية، وهناك فريق ثالث مستسلم لموجة قصيدة النثر دون أن يتمسك من الأدوات أو من عمق الثقافة، ما يسمح له بأن يضيف جديداً إلى النماذج المطروحة بخرابة في الساحة الأدبية، وهي نماذج متهافة متشابهة في الغالب، وقد أثرت أن نخس بين يدي القارئ في ديوان الأصدقاء بدءاً من هذا العدد مجموعة من القصائد تمثل هذه التيارات الثلاثة بالإضافة إلى نماذج تمثل الاضطراب الإيقاعي والتداخل المشوش بين البحور حتى تتاح فرصة المواجهة والحكم، ويقتى

باب النقاش مفتوحاً حول هذه التجارب وما تثيره من قضايا.

ردود خاصة

● الشاعر: منتصر عبدالموجود حسن (الإسكندرية)

ليس هناك تجاهل متعمد لرسائلك، وإنما انتظرنا أن يصلنا منك ما هو أنضج مما أرسلته لغة وتصويراً، فما ذنب القارئ إذا نشرنا عليه كلاماً من نوع (الشمس التي تنفت حيفها الشبقي)!!

● الشاعر: جرجس هلال لطفي (البنينا - سوهاج)

قصائدك لاتزال بحاجة ماسة إلى رؤية تنتظمها، ويبدو مما أرسلته أنك لاتعرف ما تريد أن تقول فعبارة مثل (لاتمعى.. فحتى الموت ريبب الوطر) لايمكن أن تعنى شيئاً،

وقصائدك بها عبارات كثيرة من هذا النوع.

● الشاعر: محمد غريب (كرم حسانة)

الشعر التقليدي يحتاج إلى مهارة ومقدرة لغوية وموهبة مدربة، ولايمكن أن يكتب بهذا الاستسهال الذي يبلغ حد الاستهتار.

● الشاعرة: عفت الرفاعي (عزبة البرج - دمياط)

قصيدتك (تنهدات للشبقي) بها اضطراب عروضي قادم، فبعد أن بدأت ملتزمة بالإيقاع التفعيلي، أخذت تستسلمين لغوضى الإيقاع بشكل يحوي بأن السطور الموزونة قد جات هكذا غفو الخاطر: وهو ما لايمكن إقامة التجربة الشعرية.

ديوان الأصدقاء

.. احتمالية للاحتراق ..

شعر: صبرى عبد الحميد شاهين
(الحمودية - بحيرة)

● مزج اول ..

.. لماذا تمنيتُ أن يختفى القلب في طائر..

لم يحط على الأرض قط..؟

اه .. كل الطيور تحط ..

- تمنيت أن يختفى القلب ..

لكنه .. لم يطر ..؟

(١)

.. واصل في حليب - الصباح ..

- صباح يطل على القادمين -

.. تعودت أن تصطفى الطير ..

.. حين يهز جفون الصباحيا .. ويضحك ..

.. عودتهن التيسم في النوم ..

.. كنت الفتى اللائحة .. الصباح العصي البعيد ..

.. فمن تصطفيه ؟ ..

.. لملك لا تصطفى الآن .. إلا .. سؤالك عنك .. ؟

(٢)

ثم ..

.. تراك السماء / المياطين ..

في صورة من عظام ..

.. أحلتُ لمن سوف يبقى من النوم ..

.. قل أحلتُ لكم في المنام .. طعاماً ..

.. وظلاً لنجم .. يُعيدُ إلى ما تراه ..

اشتواه .. لنوم جديد !

(٣)

.. سوف أحفر منحنى في الرمل ..

ابحث عن زمانٍ قادم .. أوى إليه ..

فكم تعبتُ .. وعلمتني الريح أن الرمل

.. لا يسعُ التيسم ..

هل تناولني التراث ..

لكي أفقش .. عن مكان .. للجسد ..؟

(٤)

أنا .. والدُ الفرحان سواء ..

أنتِ تعريت .. ولم تترك امرأة ..

كانت تسكنُ في شط العين ..

تعريت .. ولم تفتح من صدرك ..

إلا خوفاً يسكنُ فيك ..

فهل أنت بعيد .. عنك ..؟

أم امرأتك ما عادت تسكن ..

فى مَدُّ .. تهوَاهُ .. ؟
(٥)
انت مفتتح الحكاية ..
سوف تصلى النار ..
يُدخلُكَ احتمالكُ بالوجود ..
(اللاتراها) العين ..
/ انت .. مَنْ بُلغَتْ سرُّ النار ..
للجسد المعذب ..
هل تُرى قامت قيامته العذاب ..

وصرت عصفوراً ..
يُبَاغَتْ .. نشوة الحكم ..
ارتطامُ الصوت .. بالصوت المياغِتِ
لكنى ..
هل انت مفتتح لخارطة السكون ؟
ام .. لاحتمال الزلزلة .. ؟
● مزج اخير
كان الفتى ناراً ..
حين حطَّ بجسمه على الارض ..
احترق ! ..

من قصيدة :

الهوان .. فى البوسنة

شعر: سليمان منصور

(ثنا)

يا دواهى الأيام .. هيا خذينا
وابغيننا للحنف .. لا ترجمينا
فالغناء المحتوم .. عندي .. خير
من حياة الهوان .. فى العالمينا
كيف نحيا ؟ .. وقد بدأنا .. علاة
فانتبهينا .. لاسفل السافلينا
ورفعنا اللواء .. فوق الثريا
فإذا نحن فى الثرى .. مرعينا
إن حزنى على كيان .. تردى
فجر الدمع .. أنهرنا .. وعيونا
هذه أمة الجهاد .. استكانت
وزئير الأسود .. أضفى .. طيننا
وخيل للفراة .. أمست نعاجا
وصليل الأسياف صار .. أنينا

رضيت .. بالوى .. نفوس الرعايا
واستبد الخنوع .. بالحاكمينا
يا زمان الهوان .. ماذا تبهى
من رصيد لديك ؟ .. سوف ترينا
جنت «العالم الجديد» .. سراب
يفضون الروى .. به .. اجمعينا
وولاة الامور .. فينا .. رماذ
يحتوينا الردى .. فلا يفرعوننا
لا يريدون كيد قوم .. أسروا
فى حنايا الصدور .. حقدأ .. نلينا
أو يصدون ظلم باغ .. تعدى
وتماضى .. فسُرُوعَ الأمتينا
إنما أمرهم .. شقاق .. وخلف
وصراع .. لبتس ما يصنعونا

القصة :

شُغلنا في الأعداد الثلاثة السابقة - كما يعرف القراء - عن اصطفائنا كتاب القصة القصيرة، وإن كنا في الحقيقة شغلنا بهم وليس عنهم؛ ذلك أن المعرفة السطحية السريعة، أو بالأحرى عدم المعرفة أصبح طابعاً عاماً، وأصبح الناس يكتبون بالقتشور دون الجوهري، مما فرض علينا أن نجهد أنفسنا لنقدم للقارئ أعداداً متميزة اعتمدنا في مادتها على الأصالة التخصصية، ولعلنا بذلك نكون قد نهضنا ببعض الواجب الذي يتحتم على المخلصين من أبناء هذا الوطن القيام به.

وإذا كان هذا هو طابع الثقافة العامة اليوم، وإذا كنا لا نستطيع أن نلزم القارئ العادي بالكثير من هذا، فإن على الكاتب، شاعراً كان أم قاصاً أن يزيد ثقافته عمقاً وأن يتعمد نفسه بالقراءة الجادة الموضوعية المتنوعة فهذه هي الروافد التي تستسبب في نهر إبداعه بعد ذلك.

هكذا تراكمت لدينا مجموعة هائلة من القصص سنحاول مناقشة بعضها، حسب المجال المتاح لنا:

من يرسم الخارطة

محمود احمد على

الشربية

نبدأ بهذه القصة لأنها تشير إلى المشكلة التي لمسناها في البداية، فالصديق محمود يرسل لنا مع قصته صورة شخصية، مما يجعلنا نتساءل: هل هو يرى مجلة إبداع مجرد رؤية وليس يقرأها؟ هل وجد أننا ننشر صوراً حتى لكبار الكتاب؟ أم أنه يمر على الصفحات مرور الكرام ليرى اسمه؟ هذه واحدة، أما رسالة الصديق محمود فيقول في بدايتها «لقد تفضلت وأرسلت لسيادتك من ذي قبل بقصتي التي تحمل عنوان اغتيال قلم، وهي محاولة للوقوف ضد تيار الإهمال اجبني بالله عليك هل لم تصل إليك أم أنها فقدت كما فقدت عمري كله في كتابة القصة القصيرة؟»

إنها رسالة تستحق التأمل، ودعنا من أن الرجل «تفضل» وأرسل إلينا قصته، فصورته التي أرسلها مع القصة صورة شاب لم يتجاوز العشرين، فكيف «أضاع عمره في كتابة القصة القصيرة؟ أما «اغتيال قلم» فهذا هو ما نريد أن نحذر الاصدقاء من الوقوع فيه.. إن الوقوف ضد أو مع أي شيء يتطلب

في البداية معرفة عميقة بالموضوع حتى لا تكون القصة خطبة مباشرة يمكن أن تكون خطبة جيدة ولكن لن تكون قصة ابداً.

أما قصة الصديق محمود الجديدة فتقع في كل هذه الأخطاء، وهي عن بنت صغيرة تريد أن ترسم خريطة لفلسطين، ويرتفع في القصة صوت الوعظ الذي يصم الأذان.. ماذا نقول للصديق محمود بعد كل هذا؟ سنعيد النصيحة القديمة: «عليك بالقراءة» ونضيف إليها «والتواضع».

الوردة الحمراء والوداع الأخير

ابتناسم كمال عبدالهادي على النخيلة

تلقي الصديقة ابتناسم في قصتها هذه أحداثاً لا يمكن أن تقع وليس لها مجرى فني، فيطال القصة - وهو رجل - تسهل رسالة من إحدى صديقات المراسلة، لم يرها بالطبع لذلك فهي كما تقول في رسالتها ستمسك وردة حمراء وتتنظره في محطة القطار الساعة التاسعة، والمشكلة أن صاحبنا معه موعد مع الفتاة التي يحبها في التوقيت نفسه فماذا يفعل؟ ذهب لصاحبة الوردة «فإذا بفناته كيفية اللحم» ثم «تذف

احتقان - ذات يوم - الشيء المجهول - اللعبة.. الخ

ممدوح رزق

النسوة

هذه بعض القصص التي أرسلها إلينا - امطرنا بها - الصديق ممدوح رزق، وقد اخترنا له قصة «اللعبة» لتتشر في هذا العدد، ولكن هذا لايعني أن قصصه كلها جيدة.. ومشكلته فيما نرى في هذه القصص الكثيرة التي يكتبها.. وعليه أن يترى لأن القصة تجرية تحتاج إلى وقت طويل لتبدع.

وإلى لقاء متجدد أيها الأصدقاء..

الموعد الإبدى

احمد شومان

المجزة

هذه القصة مكتوبة بأسلوب جيد وبرية من الأخطاء القاتلة، ولكن هذا وحده لا يكفي.. فالكاتب يقص علينا أنه ذهب إلى صديقة في المستشفى فوجده يمضغ.. هذا هو كل شيء..

ونقول للصديق محمد حاول مرة أخرى

بالوردة الحمراء خارج القطار فتقع على قضبان الحديد ثم ترزع شبك النافذة في وجهي وينطلق القطار ليس هذا فحسب وإنما «وإذا بي أفيق من هول المفاجأة على طلفة رصاص».

إن هذا التلفيق تقف وراءه المسلسلات المتافهة التي شاعت هذه الأيام، ولا تحدث الكاتب عن اللغة وسلامتها وتركيب الجملة العربية بل والأخطاء الإملائية.. فهذه قصة أخرى.



الصمت

منى سعيد أحمد

سفاجا - كلية التربية بقنا شعبة التعليم الاساسي

اظل انتظرك.. طوال عشرة أعوام أحلم بك.. أتمنى لقاءك.. طيبك الجنون كان دائماً آخر ما أغمض عليه جفني الذابلين..

وكانت كلما سألت دمعاتي وما أكثر ما سألت تخيلتك قابلاً تحوي جفنفها بكل ما يحمل قلبك من شوق ولهفة وأغمض عيني وأجده في ظلمتي تمد يديك يحضننا يدي.. أشعر بفقه غريب..

وأغمض.. أحبك.. وأروح في سبات عميق.. أيعقل بعد كل هذا؟ أن أخافك بعد أن رأيتك حقيقة تتحرك أمام عيني!! ولم أكن أدري أنك أت.. وأن الصبح أت.. ولم أكن أدري.. (تهمس) وهو لا يدري!! راحت تعاتب نفسها كلما جلست وحدها للحظة.. كلما أغلقت عليها باب حجرتها الباردة دوماً وتلحفت بغطائها الذي لا يقيتها أبداً.. وتنهض فجأة وشئ ما يعذبها..

منذ لقائهما الأول والصمت البادي في عينيها بقلقه.. همساتها القليلة.. صوته الخفيض.. وردودها العائرة لا تسمن ولا تغني من جوع.. أحياناً يتهمها بدم الصراحة وأحياناً يتهمها بالغموض وله العذر.. كل العذر ولها لو يدري ألف ألف عذر!! وهو لا يفتا تسال..

لم يا صغيرتي؟ لم كل هذا الصمت المستمر؟ ويعينين لا تدري أيلمع ترقيق الدمع فيهما أم لا.. تجيب الصغيرة التي تحتاجه أكثر مما تحبه وتحيه أكثر مما يحتاجه هو من الحب.. كان كلما تسال.. همست دون همس.. احتاجك.. كن دائماً بجواري تصل صمت ولا تسال..

تلح نظرات الحيرة في عينيها وتهمس.. أقسم لك أني.. وهذا ما يعذبني! أيعقل هذا ياسيدي؟!

وأخاف منك لأنك رجل!!
 رجل طلق زوجة زعم أنه سيظل عمره لها..
 وذلك الذي أحبه فنانة بصنق ولم يكن حديثه
 المسول معها غير لهر وخداع..
 تستند برأسها على جدار.. تهمس من بين دموعها
 أحبك.. أحتاجك.
 فاحتمل صمتي.. وضمني طويلاً طويلاً..
 وأثبت لي، حاول أن تثبت لي عكس ما أخشى.
 ويأصابع مرتعشة مزقت الصورة إلا أنها انكبت على
 أرضية الغرفة تلملم أجزاء كل صورة على حدة.
 التفت عيناها بصورة عينية.. حاولت أن تقترب منها
 أكثر وأكثر..
 شئ ما فيها جعلها تتمنى لو غيرت فرشاتها وكل
 ألوانها!!

ترسم له صورة ثم تمرقها!!
 كانت ترى فيها ذلك الذي أحبه قديماً فاعتصر قلبها
 بأصابع قاسية وكان قلبها مازال صغيراً لا يحتمل..
 ورات فيها صورة نذب غرس أنياباً سامة في شرف
 سبعة عشر عاماً قرأتها سطوراً عارية ساعة غروب..
 ورات ورات وأخافت عندما تخيلت!!
 ودون أن تدري راحت تمرقها.. ويقدمين مرتجفتين داستها.
 كان الكون من حولها يدور تمسك بفرشاتها ولوحتها
 ترسم له صورة أخرى تحتضنها وترقص..
 ثم تبكي.. ثم تغنى..
 عندما تتذكر كلماته الحلوة.. يفه أنفاسه.. تتذكر شيئاً
 ملائكياً يترقق في عينيها عندما يسألها بلهفة: ما بك؟
 تتذكر وتتذكر.. تبكي وتهمس..
 أحبك وأخاف منك أحبك لأنك أنت..أنت!!

اللعبة

ممدوح رزق

نادى الأدب - المنصورة

وتلال الأوراق الفارق في مراجعتها.. هل أستطيع أن
 أجد وقتاً لخل هذه الأشياء.. يبدو أنني قد تسرعت
 بحكمي المتعجل.. لا بأس.. فلنذهب أوراق مستندات
 العمل للجيم لآيد من شراء لعبة جديدة مماثلة أصابع
 بها طفلي.. توجهت للشراء.. لايشغل تفكيري سوى
 طفلي المزمينة على لعبتها.. وقت طويل حتى اهتديت
 لنفسي اللعبة.. أعود عوة الفاتح الظافر.. تستقبلني
 الطفلة.. تحتضن لعبتها الجديدة تطبع على خدي قبلة
 رقيقة.. أشعر بالرضا التام بداخلي.. يمكنني مواصلة
 العمل بذهن أكثر صفاء.. لا أشعر بالوقت الذي ابتلعه
 أفق الليل.. لم ينجز العمل بعد.. يمكنني تكملته غداً.. من
 الغريب.. عندما أويت إلى فراشي.. رايت في المنام..

لا أدري لماذا ظلت مشدوها.. أحس في تلك القطع
 الصغيرة المتناثرة على أرضية الغرفة.. انتزعني بكاء
 طفلي المكنوم.. التفت.. كانت تغن رأسها الصغير في
 صدر والدتها التي راحت ترمقني بنظرة عتاب.. للحظات
 لم أستوعب ما حدث.. عندما جاءت طفلي تحمل لعبتها
 الصغيرة.. كانت اللعبة على هيئة حصان يمتطيه فارس
 بيده سيف صغير.. يبدو أنني لم أحسن التحكم في
 أعصابي عندما طلبت مني رؤيتها.. انفردت فجأة تلك
 اللحظة التي أمسكت فيها بالحصان وفارسه والقيته
 أرضاً لآعنا تلك المأساة التي جات تشغل رأسي
 بالتفاهات وقت العمل.. ألا تملك قليلاً من الفطري
 تستطيع أن ترى كم المستندات الذي يحيط بجسدي



نحت الفنان حلم يعقوب

في صحنه الفن الحديث

العدد الخامس • مايو ١٩٩٥

رسالة إلى الشعراء : مصطفى ناصف

نار الآلهة (قصيدة)

على جعفر العلاق
في حضرة النسر (قصيدة)

فؤاد قنديل
فضاءات (قصيدة)

محمد سليمان
رماد (قصيدة)

محمود نسيم
سالى سكر (قصيدة)

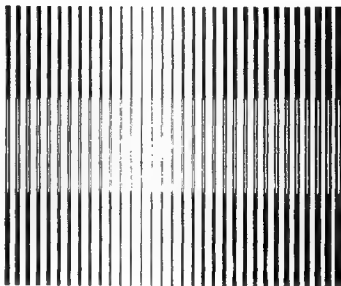
أحمد الشيخ

المعاصر



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

• **ميرحان**

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطى حجازى

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفنى

نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريالاً - أبوظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

الشنن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجمع

السنة الثانية عشرة • مايو ١٩٩٥ م • ذو الحجة ١٤١٥ هـ

هذا العدد

الغلاف الأمامي الفنانة الفرنسية سارة غيام

■ الافتتاحية:

إسقاط الجنسية عمل همجي .. أحمد عبد السطي حجازي ٤

■ الدراسات

- رسالة إلى الشعراء مصطفى ناصف ١٠
شياطين ماركيز إسماعيل صبرى ٢٩
إرادة التغيير مراد وهبه ٤٩
نحوالات الرواية الأوروبية هـ. ساس أناماريا..ت: صلاح السروى ٦٧
ممدوحى نيرة جبهة لي اليسر الفلسطيني صلاح أبو رار ٩٢
محمد تيمور شاعرًا صلاح عيسى ١٠٤

■ الشعر

- نار الآلهة على جعفر الملاق ٨
ناقد فى مهمة إبراهيم الخطيب ٣٢
خمسة قصائد محمد الخالدي ٤٢
فضاءات محمد سليمان ٥٤
لبنى المروضة بالعراق عبد اللطيف عبد الحليم ٧٩
رماد محمود نسيم ٨٩
قداس فاطمة جرجس شكرى ٩٩
أحزان تبدل الفصول بهيج إسماعيل ١١١

■ القصة:

- المجد للعرى خالد مناصر ٣٩
طوبى يسرى محمد أبو العيتين ٦١

■ الملتقيات:

- أماديبوس فى الطليعة هناء عبد الفتاح ١١٦
المرأة ضد المرأة نسمات البحري ١٢١

■ الفن التشكيلي:

- «أقنعة، تقديم وأشعار جمال الدين بن الشيوخ»
مع مزمنة بالألوان ٤٩
تتبعيات:

- عين ثانية على مقال العلاقة بين اليهود والعرب فى
أدب الأطفال فريال كامل ١٢٤

■ إصدارات جديدة:

■ الرسائل:

- مراجعة بين مؤسسة الشعر الأوربي وشعراء الكلمة المنقرطة، نيويورك،
..... أحمد مرسى ١٢٩
«الرجل الذى، وهاجس إعادة تأسيس الأبجدية، لندن،
..... سبرى حافظ ١٣٧
أفاق جديدة فى معرض يولوتيا الدولى لكتب الأطفال، بولونيا،
..... نجوى شامى ١٤١
■ «اصدقاء إبداع» ١٥١

إسقاط الجنسية عمل همجي لكن الحصانة مطلوبة من المثقفين

حينما سمعت نبأ إسقاط الجنسية عن الشعاعين العراقيين الكبيرين الجسواهري والبياتي، ومعهما سعد الجراز وهو صحفي شاب، سارعت إلى الهاتف أنادي صديقاً لي من أهل الأدب والقانون، أدعوه لمشاركتنا في التنديد بهذا العمل الهمجي.

لكن صديقي العزيز سألني سؤالاً ذكرني بأننا منذ البداية مختلفان. قال: هل قرأت النبا أو سمعته بنفسك؟

أجبتة : لا. وإنما نقله لي بالأمس بعض مندوبي الصحف. ولا أظن أن هناك ما يدفع هؤلاء أو غيرهم إلى الكذب على وعلى الأدباء العراقيين الثلاثة وعلى الحكومة العراقية في وقت معاً.

وليس سراً أن أكثر المثقفين العراقيين ليسوا على وفاق مع النظام العراقي الحاكم. ونحن نعرف أن مئات من الكتّاب والشعراء والفنانين وأساتذة الجامعات العراقيين يعيشون في المنافي العربية والأوربية والأمريكية منذ أواسط السبعينيات، حين قرر صدام حسين

أن ينفرد بالسلطة انفراداً تاماً، فعصف هو وزبانيته بكل من قَدَّر فيه المعارضة ولو كانت هاجساً في الضمير. ابتداءً من حلفائه البعيدين إلى رفاقه الأقرين. ففر من جديد من استطاع الفرار من المثقفين العراقيين الذين شردهم من قبل طغاة آخرون تتابعوا على حكم العراق طوال الخمسينيات والستينيات، حتى انقلب عليهم صدام حسين وسار على دريهم طوال السبعينيات والثمانينات، وهو لا يزال ماثلاً فاعلاً حتى الآن.

ولقد سمعنا أول ما سمعنا بالشاعر الجواهري وهو لاجئ في مصر أوائل الخمسينيات، ثم وهو لا شيء في سوريا بعد ذلك بقليل، حتى انفجرت الثورة فعاد عودة الأبطال الظافرين، ليستقر في بغداد أعواماً قليلة تغير بعدها النظام واشتعلت الحرب الأهلية، فآثر الجواهري حياة المنفى، حتى دُعِيَ في أواخر الستينيات للعودة إلى بغداد فعاد، إلى أن صاح به الصائغ من جديد: اضحِ سعد، فقد هلك سعيد!

والجواهري الآن في الرابعة والتسعين من عمره على أقل تقدير. وربما كان في السابعة والتسعين حسب أقوال أخرى. فلو صحت هذه لكان من واجبنا أن نستعد من الآن للاحتفال بعيد ميلاده المئوي في حياته، كأنه قد حقق لنفسه الخلود بالجسد والروح معاً دون أن يُقصر مع ذلك في حق نفسه، فقد عاش حياته - مد الله طويلاً في عمره - ولا يزال بالطول والعرض، وإن قضى ثلث عمره منفيًا!

وما يقال عن الجواهري يقال عن البلياتي. فالبلياتي هو أشهر منفي في تاريخ الشعر العربي كله منذ امرئ القيس حتى الآن. وقد ظل البلياتي يتنقل منذ أواسط الخمسينيات بين دمشق، والقاهرة، وموسكو، وبيروت، وعمّان، حتى مدريد التي قضى فيها عدة سنوات يعمل في المركز الثقافي العراقي، لم تكن هي أيضاً إلا منفي اختياريًا. باستطاعتنا أن نقول إن البلياتي منذ كان في الثامنة والعشرين من عمره في منفي دائم!

لماذا إذن يداخلنا الشك في نية إسقاط الجنسية عن هؤلاء الشعراء ، والأدباء، وسيرتهم وسيرة زملائهم مع حكام العراق تجعل النبأ مقبولاً وتدفعنا لتصديقه دون تردد؟ ولقد اعفتني الصحف - التي نشرت الخبر وعلقت عليه - من مؤونة إثباته، فعدت اتصل بصديقي العزيز أطلب منه أن يكتب لنا رأيه، فعاد يسألني:

- هل وصلك نص المرسوم؟

سألته:

- أي مرسوم؟

قال:

- مرسوم إسقاط الجنسية عن هؤلاء الأدباء. فما دمت تريد أن اكتب رأياً موضوعياً، فلا بد من قراءة نص المرسوم، لتعرف المادة القانونية التي تأسس عليها القرار، والأسباب التي دفعت لاتخاذها، ويتمكن من مناقشتها.

لقد ذكرت الصحف أن سبب إسقاط الجنسية هو مشاركة الأدباء الثلاثة في مهرجان ثقافي تقيمه المملكة السعودية في الربيع من كل عام. ونحن نعلم أن العلاقات بين العراقيين والسعوديين لا تزال منذ حرب الخليج متوترة، ولا يزال جيران العراق يطالبون حلفاءهم الغربيين بتأنيبه، وإحكام الحصار حوله أملاً في أن يثور العراقيون على رئيسهم ويخلعوه. لكن الذي حدث أن صدام حسين ما زال يقبض على السلطة حتى الآن بيد من حديد، أما الذين أضربهم هذا الحصار الطويل وأنهكهم وأنزلهم فهم المواطنون العراقيون الذين أصبحوا في هذه المحنة سواء، لا فرق بين أغنيائهم وفقرائهم، ولا بين علمائهم وجهلائهم فيما يعانون من نقص الضروريات والانتشغال بها عما يشغل غيرهم من العراقيين المقيمين في الخارج.

وإذا كانت النتائج المادية للحصار هي التي تهم العراقيين الآن، فمن المنطقي أن يلجأ الجانب الأكبر من المسئولية على عاتق جيرانهم الذين يضيقون عليهم الخناق، وربما وجد صدام حسين من يتعاطف معه من الفئات العراقية المضطهدة، لأنه ما زال قادراً على تخويف جيرانه، فإذا كان المنفيون من المثقفين العراقيين يترددون على هؤلاء الجيران ويقبلون دعواتهم، فمن المنطقي أن يستغل ذلك صدام حسين للإيقاع بين العراقيين ومثقفهم.

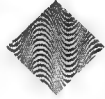
قلت لصديقي العاقل:

- ماذا تريد في النهاية أن تقول؟

قال:

- من واجبنا في كل حال أن نندد بقرار إسقاط الجنسية عن هؤلاء الشعراء الكبار، فالجنسية حق من حقوق الإنسان لا يقل جوهرية عن حقه في الحياة، بل إن الإنسان لا يستطيع أن يمارس حقه في الحياة إلا من خلال ممارسته لحقه في الانتساب إلى وطن وجنسية، ومن واجبنا كذلك أن نتضامن مع هؤلاء الشعراء في نضالهم لإنقاذ وطنهم من الطغيان والبؤس والتمزق، على أن يكونوا من الحصافة بحيث لا يُمكنون أعداءهم من تشويه موقفهم والتشكيك في نُبل مقاصدهم.

وفي اعتقادي أن هذا كلام معقول.



نار الآلهة

« إلى جمال حمدان »

نركضُ خلف نارك الخضراءُ

نصغي إلى رمالكِ الأخضر: يستحيلُ قبّةُ

من الشذا، أو شفقاُمن سلوات الماءِ

كيف انتشرت في مرايا العشب؟

أي غيمةٍ ريانةٍ أنت؟

انطفاةُ ساطعاُ:

رائحةُ الرمادِ عبقريّةُ

تحترقُ

سممتُ من تاريخنا البطيءِ؟

أم سممتنا؟

يا جرساً أسرعَ من رياحنا ينطلقُ



كيف انتشرون
في مرايا الريح؟ كلَّ عشبةٍ
نُصفي إلى نيرانك الفضةِ
كلَّ عشبةٍ تهرب من رماننا الخاملِ:
لا مجدٌ
ولا خطيئةٌ
تركنتا لنارنا البطيئة..

منشاء

كان رواد النهضة الأدبية يتأملون كثيراً في مفزعي الاحتكاك بين العالم العربي وأوروبا. كان تطعمهم إلى الشعر جزءاً من تفهم الصلة بين الشرق والغرب. عني الرواد بالبحث في آثار هذه الصلة وبواقعها وما تنقلب عليها من أطوار. كان الأدب بعبارته أخرى هو التفتح على الآخرين، واستئناف الصلة الخصبة للنتيجة.

وكثيراً ما اقترنت حركة الأدب بحركة العلم اقتراءنا يلفت النظر إلى فكرة استقلال الأدب التي طفت على الساحة في وقت متأخر. ربما كان هذا الاستقلال عائقاً يهول دون الاهتمام بنهضة كلية شاملة. النهضة الشاملة هي مرمى الأدب ومهدفه. ولم يكن من المتوقع في هذه الظروف أن ينفرد الأدب نفسه وأن يكون له سلطان يتفرد به. إنما سلطانه هو الإسهام في بناء وعي قومي، والوعي القومي تصنعه الريح التي هبت علينا من الماضي والحاضر. كان الرواد يفكرون في تجنيد شباب المجتمع. لم يكن الرواد دعاة الشعر وحده، ولا كانوا عبيداً للآداب من دون الثقافة العامة. كانوا، على الأرجح، خداماً لفكرة الحيوية أو البعث.

وكان البعث في مظهره الأساسي هو الحرية التي يوقد شعلتها الإجماس بالمتساوية. كانت المسؤولية والفعالية والحرية هي الأقانيم التي تقم النهضة والديمقراطية وتحرير الفرد، وتفتح السبيل أمام الوعي بصد زوال مسوئياته السياسية. يجب ألا ننسى قط أن الأدب كان منظوراً إليه في سياق ثقافي واسع. كان هذا السياق هو الغاية في معظم الأحيان.

يقول بعض الناس الآن إن الرواد لم يقرأوا الأدب قراءة دقيقة عميقة، يقولون لقد توزع نشاطهم، وعنوا بحركة الفكر العامة أكثر من عنايتهم بالآداب. لم يكن الأدب عندهم خالصاً للآداب، أو خالصاً لما نسميه القراءة. رب حق أريد به باطل. بعض المشتغلين بالآداب لا يتمتعون بذاكرة قوية، ولا يجربون فكرة التاريخ، ولا يحفظون بفكرة الوعي القومي ومشكلة التنوير وابعادها. يحفظون بما نسميه النص وعبادته، وتقليب

رسالة إلى الشعراء



احمد شریفی

الصقل والتذهيب ، وتصفيية الطبع وتنقية الذوق. هذا المعجم الذي نراه في كتابات الرواد ، كانت الثقافة حركة حميمة إلى النفس لا تغلظ من اضطراب أثير . تحريك النفس هو هم الرواد لا الفتنة العابدة لنص من النصوص . ومن الممكن أن تنشأ عادات خاسمة تلازم هذه الفتنة ، ولكنها عادات أن تكون عاقبتها القريبة هذا التأثير الذي يسمونه ، كما سمعنا ، تنشيط النفس ، وحرصها على أن تجرب وتطلع . لم تكن هذه النفس ، على خلاف ما يزعم بعض الناس ، فردية منطوية ، فقد هوجم الانطواء في كل مظهره كما رأيت ، واقترنت حركة النفس بالتأمل الشخصي ، واقتربت النضج بملاحظة العقبات. وفي هذا الجو الفريد نظر إلى التشكيك في ضوء البطولة، وحاول الرواد ترسيخ العلاقة بين المثقف والبطل.

لكننا ننسى الكثير . نجدد الانسلاخ من الآباء ، وريما يأخذنا الفرور ، فنسبغ فضلاً عميميا على أنفسنا ، ولا نمل من نكر ما استدركنا على هؤلاء الآباء . لا نمل من الانفصال المر . ومهما يكن فقد أنسينا أن صلة الرواد كانت متميزة من صلتنا نحن الآن . نحن الآن نميل إلى ما يسمونه النقد الأدبي الضيق . وهم أكثر ميلا إلى النقد الثقافي . الأدب أحد صناعات الثقافة . الأدب جزء من مجموع حمى الفكر والقلب والعاطفة التي ينكرها الدكتور محمد حسين هيكل في حنان^(١) . الأدب عند الرواد يتميز : ولكنه لا يتفصل عن مجموع ما يصنعه الأطباء والمهندسون والصناع والقادة . كان الأدب مفتوحا لا نظاما مغلقا . يتمتع الأدب بحريته حقا ، ولكنها ليست حرية الفوضى والفضاء والغيبض . تلك الكلمات التي تذكر كثيرا في الشعر المعاصر . حرية الأدب هي حرية التماسك والمشاركة والتخلي عن جوانب شخصية ضيقة من أجل جوانب ثانية أجل . الأدب - عند الرواد - يصنع الذين لا يحترسون ولا يتعنون انتماء مباشرا إلى الثقافة الأدبية.

الأدب جزء من حماسية كبرى ، حساسية كشف ظلمات طويلة المدى . لذلك تبنعوا ما طرا على النفس العربية من عوائق ، ووقفوا عند تقابيحها وصراعها مع الحرية والفعالية .

النظر فيه من هذا الوجه أو ذاك . ولكل جيل ما يشغله ، لكن من واجبنا أن ننظر في هذا الفرق نظرة عادلة . لننظر إلى العواطف التي يمكن أن تنجم من إهمال الحياة الثقافية ومغزاهما واتجاهها وعلاقاتها المتشعبة المتزرة طورا والمتدايرة طورا آخر . كيف تلوم روادا جعلوا مهمهم تضييق العلاقة الثقافية بيننا وبين الغرب من ناحية وبيننا وبين تراثنا من ناحية ثانية. كيف تلومهم إذا جفروا قومهم إلى ملاحظة لعلاقة بين السلوك المعلى السياسي والتأمل العقلى . كيف تلومهم إذا جفروا قومهم مغبة الانطلاق على النفس واجترار الماضي ، وعبادة الأسلاف ، والتنكر لحويية الحاضر الذي ينبغي أن نشارك في صناعته.

على هذا النحو كانت فكرة التبادل الثقافى تهيم على عقول الرواد ، واختلط حلم البعث على الدوام برؤية الآخرين . كان الانبهار والحلم عائقين لا يمل الرواد من التنبيه إلى آثارهما ويوعظهما أيضاً .

يجب أن نرى الأدب في إطاره الحقيقي الذي يغفله بعض الدارسين . إذا لم يكن الأدب مجرد حاشية فليس في الوقت نفسه شاذا نافرا لا يعمل إلا لحسابه الخاص . يجب أن نذكر هذه الملاحظة القديمة . وأن نتسم صدورها لإعادة النظر في مغزى النهضة الأولى . يجب أن نتجسس فيما عنى الرواد من علاقة الأدب بالثقافة في مجموعها . ليس هذا هو ما يتقصنا الآن . ليس المعكوف الشديد على النص بمعزل عما سواه هو مظهر اعتزازنا أو مظهر ما يمتدحه قوم وما يرتاب فيه الآخرون. وليس أدل على ما نقول من نبذة البهجة التي تلمسها عند الرواد إذا تحدثوا عن تغيير الوعي . وارتبط هذا التغيير بدهاء بالصلة المتوجة والتفتح على أفاق ثانية . يجب أن نستعيد إلى أنماطنا الموقف العاطفى الذى عبر عنه الرواد كلما ذكر الميلاد الجديد وكشف الشخصية.

لم يكن الأدب أو الشعر خالصا لنفسه ، كان جزءا من رسالة أوسع قد تسمى أحيانا باسم مثير هو تحريك النفوس . وما لنا ننسى ابتداء كلمة الثقافة نفسها ، وإشارتها إلى

لا أحد الآن يذكر في مقام الحديث عن الأدب حياة الفقه الإسلامي . لقد انفصل في عقولنا هذا الفقه كما انفصل الأدب . إن العناية بمهـمـوع الثقافة وطابعها العربي الإسلامي المستتير كانت تحرك عقول الرواد من الداخل . وكان من حق الفقه المزدهر أن يتطلع ، إلى حد ما ، إلى بعض ما يصنعه الأدباء . هناك قوم يتصورون أن الرواد وقعا في هوة الدراسة التاريخية للأدب . هذا سرف مبین ، عناهم أن يتطلعوا إلى إشـعـاع الأدب ومكانه ، وعناهم أيضاً التحلل إلى التسبيح الحيوي للثقافة الأمة . إذا نفّس الأدب غيره من الوان



طه حسين

الثقافة فإنه أيضاً قد يضمى بشيء من نفسه لخدمة نظام أوسع . كان المحرك الأساسي للنظر إلى الأدب هو الوجه الثقافي النامي للمجتمع ، لا تستطيع الملاحظة الأدبية إنشاء أو شرها أن تتباهى - دائماً - بالانفلاق والعلو .

والأمر بعد هذا يسير ، فقد كان ما يورثه به الشعر يشبه من بعض الجوهه ما توصف به الثقافة كلها . فإذا أردت أن تصف الشعر قلت إنه ناضج قوى . نحن نسعى جميعاً إلى أن نفكر تفكيراً أكثر نضجاً وقوة . قد يروغنا أحياناً سجع لطيف متمكن ، وقد نتأمل فيه تأمل مقدر عطوف ، ولكن هذا لا يحول دون ملاحظة حركة الثقافة المصرية ومطليها ، وبعبارة أخرى يلفظنا أن نخرج في لحظة ما من قبضة المطالب العامة التماساً لشيء من الشنيز والتفرد . ولكن الإعجاب بالتفرد صناعة الهواة ، والنضج المعترف به موصول بأعداد المجتمع ، ومستقبله ، وعثراته ، وأحاطات حرجه .

كيف كان النور أولاً لما شتيلة ، وكيف نما في إصرار مهـما يصانف من العشرات . شغل الرواد الأدباء بحياة المجموع ، ومغـيـه إلى الأصام أنا وإلى الخلف أنا . هكذا لم يكن يفهم النص الأبي فهماً شيقاً يجعله منافساً خصيماً تحكمه قوانين خاصة لا تعباً بغيرها من القوانين . ما كان هذا ليخطر لقوم تخصصوا في علم الاجتماع والفنانين والنظم السياسية والرياضة ، وهنوا ، من خلال الاهتمام الرحيب ، «بالفقه» وتجده وحياته وصلته بالمجتمع .

لقد قلت من قبل إن حركة الأدب كثيراً ما علفت على حركة

العلم ، والآن أقول إن حركة الشعر المتميزة قد داعت في ذهن الدكتور هيكـل مع حركة الفقه الإسلامي (٦) ، فإذا عرض الدكتور هيكـل لما يسميه الظلمات التي عاشت فيها الثقافة العربية زمناً لم تفلح الإشارة إلى ما أصاب علماء الفقه الذين كنا نخفر بهم . فتر تشاطهم وفسد تشايجهم . كل هذا مغزاه واضح . لا يستطيع امرؤ يعنى بالشعر والأدب أن يتزوى على نفسه ، ولا يستطيع أيضاً أن يجعل الأدب تابعاً ضئيلاً . أكبر الظن أن الرواد تصمروا نوعاً من الجدل بين الأدب وغيره من الوان الثقافة . لنحذر العلو ، فالرواد لاحظوا حياة الأدب الخاصة ، وهم قد عنوا بالأدب أكثر من عنايتهم بغيره . الرواد هم الذين أعادوا كشف الأدب من حيث هو فعالية لا تشبهه بغيرها ، وهم الذين حاولوا تصوير إطار ثقافي من هذا المنطلق نفسه . وبعبارة أخرى كان واضحاً في أذهانهم مقية الفصل بين الأدب وثقافة المجتمع .

النظر والعمل ، بين التجربة والنظام ، بين الكبتولة الفردية وخدمة الجماعة ، بين حياة اللغة والتبصرة باحتياجات المجتمع ، بين القوميات الأصلية ورياح التغيير . كان هذا كله أرب قديم ننزرو أنفسهم لأهداف لا تتحقق في جيل واحد ، ولا تنجو بحال من اللبس والاستدراك . ولو كان الرواد يشغلهم - فحسب - النص الغائب المفرد لأعجب بهم قديم غير قليلين ، لكن الرواد كانوا أمماء لحركة التاريخ . كانوا صناع حياة تؤثر فيها اللغة والأدب ، ولكن صنع الحياة وصنع اللغة امران يتمايزان . إن اللغة حين تلتفت إلى نفسها تكاد تقوم



حافظ إبراهيم

بوظيفة من وظائف الإعلاء التي يحتاج إليها المجتمع . إن باحثين غير قليلين يزعمون أن الرواد خلطوا بين النص والتاريخ . أحب أن أقول : دمن نكاه المرء أن يقدر نكاه الآخرين . والقضية واضحة . فقد كان الرواد مبدعين لا ناشرين يقتاتون من النقد والكلام عن الأدب . كان الدكتور هيكل دارسا متخصصا في القانون . القانوني يصدر عن حاجة المجتمع ، وينظم هذه الحاجة . لكن القانون «لا يساوي» حركة المجتمع إن أعجبك هذه العبارة . وإلى مثل هذا في الشعر . يرى الدكتور هيكل أن شوقي يتفعل باعتبارات اجتماعية ، ودينية ، وسياسية ، ولكنه يقول قولاً لا شائبة فيه من القموض إن الشعر ينظم هذه الاعتبارات أو يهذبها . كيف تم هذا التهذيب . هذا ما عني الدكتور هيكل .

إن الذين يفهمون أمر اللغة الآن لا يفتكرون في قراءة الرواد ، ولا يتصورون الحاجة إلى تفهم اللغة بطريقة أخرى.

كان الحرج دائما يجب تذكره إذا تحدثت الرواد عن التخصيص . لا شك ارتباط الأدب بفكرة التغيير نمو الأفضل . إن الذين يعبدون الشنودة أو التفرد قل أن يفكروا في مصير المجتمع الذي أرق الرواد . كسانت رداة الشعر قريئة التأخر أو الكسل العقلي . تختلف عن تذوق الأدب لا يكاد ينفصل عن أي تخلف آخر في حركة الفكر.

كانت الثقافة مجموعا مترابط الأجزاء يؤثر بعضها في بعض . وكانت التجربة الحية بحيث لا تعرف دون إطار أو نظام . وكان البحث من المستقبل عملا صعبا مطلوبوا ينطوي على ضروب من

النشاط ربما لا تظهر على السطح . قل إن استقلال الأدب لم يكن كل شيء . كان مقفلة وحافزا لحركة جياشة أعرق يسهم فيها صناع الأدب وشراحه . ولكن نقاد الأدب الآن يتعطفون مع الأسف عن أشياء كثيرة . يريدون ما يسمونه نقدا نقياً مطهرا من الشوائب ، والعوالق ، والعدوان للمستقر . إننا بحاجة إلى أن نفهم فهما أفضل ما نصنعه . الا يمكن أن تكون رسالة الرواد تبصرة وعظة من بعض الوجوه .

في هذا النطاق كان من الطبيعي أن يذكر الدكتور هيكل في مقام الحديث عن شعر شوقي الصلة بالقرب ومدافعة التخلف للورث عن الممالك ، واستبدادهم . كان يحرص على ذكر بواعث الفلق الأساسية ، وكان الفلق الميساسي مقدمة فلق أكبر أو محركا له . كانت كلمة الاستبداد حساسة لأنها تذكر بغوائل الفكر . كان من اللوابج تجميع روافد الحركة الثقافية على اختلافها ، كان ملحوظا أمر الصلة بين

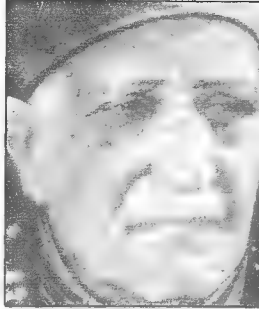
وفي وسط الاهتمام الجماعي
بقضية النمو الشائكة يلتصق
الشعر لحظات من التخلف (٣).

انظر إلى تلمس الحرية في
وصف شعر ربي بما لا يليق .
الحرية مطلب الشاعر في عصر
الانتقال اللقي . بعض الحرية
مجنون أو ثغرة وبعض الحرية
تشديد بناء وإضافة . ولا يمكن
أن نمثل بالثقافة بمعزل عن
الحرية ، فالإبداع فيما يتولد
درجة أعلى من الحرية . لكن
الحرية في شعر شوقي أكبر من
العطفة والوصية ، والترديد
الخالي من البصيرة الشخصية .

اقرأ مقفلة الدكتور هيكل
في أناة ، فستراه لا يضمن على

شوقي بالإسهام في صناعة النهضة . من البديهي أن يختلف
إسهام الشاعر والناشر والناقد . ولكن الدكتور هيكل واضح
كل الوضوح إذ يقول إنك لا تشعر ببعض نفساني عند
الشاعر نفع به إلى لبوس روح غير روحه . وعبارة أخرى كان
شوقي منتصرا لا مقهورا ، كان لا يعكس شيئا بطريقة
باتسمة ، كان يصنع الحرية صنعا لا يسيطر عليه البؤس أو
التوزع المطلوب . كان شوقي يزرع الثقة والتفاؤل للذين
يؤلفان جوهر الإحساس بالنمو والحرية .

وقصة الحرية لها اطراف كثيرة . قصة كلمة تتوارها
استعمالات متداخلة في مجتمع متقلب . قصة شعر شوقي
هي قصة مجتمع يشعر أنا أنه يملك نفسه ، ويشعر أنا أنه لا
يملكها ، ليست الحرية بمعزل عن الشعور بالصعب المرهق .
وكل شعور من هذا القبيل يحتاج إلى بعض الترويح والمنعة
والنوق إلى الأمن . كيف يمكن أن يبرأ الاهتمام باللغة من هذا
كله ، وكيف تم التماثل بين هذه العناصر المتباينة .



عباس محمود المقاد

كان من المهم عند الرواد أن
يكون الشعر إشباعا لحاسة
الانتباه . حقا إن الشعر ينطوي
أولا على الولاء للغة ، لكن هذا
الولاء يهز بالضرورة ولأه
من خلال اللغة . الولاء للغة ينبع
عند الرواد - من حاسة قوية . لا
يقولون أحد : إننا إذن نوشك أن
نقع في الدعاية ، وإلا سميننا كل
ولاء نبيل دعابة . اللغة نشاط
خاص . لا يجادل في ذلك الرواد
الذين هم شعراء أو كتاب مبدعين
 . ولكن اللغة ، كأي نشاط آخر ،
يفضل بعضه بعضا . كيف
نقضي في أمر اللغة بمعزل عن
معياري ثقافي . لا شك كانت اللغة
بؤرة تصهر منازع الرؤية وكانت
العاطفة الناضجة مظهر تلاقي
هذه التيارات وتفاعلها .

كان اهتمام الرواد إذن بما يسمونه الخطاب . والعاطفة
نمو للغة لا تنفصل عن حركة الثقافة ، وتوضح الرؤية ،
وكتف بعض معالم الطريق . لذلك لم يتحرج الدكتور هيكل
من أن يقول إن اللغة تخدم الانتباه وتوجهه . وقضية الانتباه
قضية مركبة تتصل للغة لا محالة بأخوة الإيمان والحكمة .
انظر كيف تتفاعل هذه العناصر . كيف يتصور شوقي
الانتباه إلى اللغة في ضوء الحكمة . كيف يوفق الشاعر بين
الإيمان والانتباه القوي البطني . ويعبارة أخرى كيف يؤلف
شوقي بين محبة اللغة وتجاربها .

ربما لاحظ الدكتور هيكل أن شوقي كان محافظا من
ناحية مجددا من ناحية فإذا مضيت في تأويل هذه العبارة
وجدت الدكتور هيكل يتصور شوقي شاعرا حرا . كانت
الحرية أية الآيات في وصف اللغة والإبداع . كان شوقي
يفرغ آمال الناس ، ويفرغ أنا لهي من السخوية والتسلع .

يستوعب بمعزل عن الجماعدة نحو هذه الحرية. كثير من الناس لا يريدون أن يربطوا بين كلمات البناء والعزائم والفشار من ناحية وكلمة الحرية التي تعد بمثابة القاع تمتع منه هذه الكلمات جميعا. كثير من الناس لا يكتفون يربطون بوجه خاص بين كلمة الفشار وكلمة الحرية. قل إن كثيرا من الناس لا يتمقون كلمة الفشار. لقد أرقنا هذه الكلمة إرقاقا شديدا ، وحملناها بعض ما نقوه به من سرف الاستعداد بالنفس والهرب والصراخ الذي لا يبالي ، وما إن تتأمل هذا التدفق رغم الشعور بالعقبات حتى ينبثق في قلبك وهج الشعور بالحرية. لماذا عني الشعور بكلمة الجن والعزائم. ألم تكن العزائم في بعض الشعر هي البحث عن الحرية بطريقة أقرب إلى الحسد الرائع. قليل من الناس من يتصور أن علم شوقي بالغة كان أصح من علمهم. إنني أنصح لبعض القراء أن يلغوا بهذه الملاحظة الافتراضية ، إن يشكوا في مقدار ما يطمون من شؤون الكلمات. وما أبرئ نفسي.

هل لاحظت أن فرعون في هذه الأبيات متدفع متدفع يغالب الزمن ويسابقه. هل لاحظت أن فرعون يجادل قوى تتدخل في حريته. هل لاحظت أن فرعون يسمى إلى تحقيق نصر رويحي. هل لاحظت بشيء من الكرم أن الفشار هو هذا النصر.

كان شوقي يترك أن الشاعر يجدد الإحساس بالماضي. وأن يجدهد إلا إذا كان عميق الشعور به. إذا كان الماضي عميقا فإن الحاضر هو سطح هذا العمق أو وجهه الظاهر للعيون.

لكن قوما يتفهون كلمة محافظ تفهما لا يعطى مكانا لهذا التركيب أو الجدل بين الماضي والحاضر. هناك قوم يظنون أن شوقي موزع أو منقسم بدلا من أن يظن أن شوقي يخاطب الحاضر والماضي معا. المسألة أن شوقي كان يعيد تركيب العلاقة بين الديني والأخروي، بين الحياة الدنيا وسموات الخلد. كان شوقي مأخذا بهذا الهم الذي يشغل النفس العربية منذ القدم حين تريد أن تسمد في وجه

إن الحرية ليست نوبة فرد ، ولكنها جهد جماعة تتعثر وتقفز فوق العثرات. ليس للتاريخ معنى بمعزل عن حرية الإبداع والتجاوز. هذا ما وعاه الدكتور هيكل ، وقرأه في شعر شوقي. التاريخ جيل مستمر بين الذرى والسفوح ، بين الذلة والهمة ، بين الثقة والأسف ، وفي أثناء هذا الجدل يسرى روح متدفق. اقرأ هيكل في غير تمام. يقول ضمنا إن شوقي يجعل الحرية فيثارة آلهة ذلك الزمان البعيد يدفع إليها كل جيل خطأ ، فتتدفق وتشدو بأهازيج النصر مرة وشجو الألم مرة.

لقد استوقفنا الدكتور هيكل في حاشية صغيرة عند بعض الأبيات ، لا يقدم عليها تعليقا ، بل يتركها لك تستوحى منها ما تشاء حرصا منه على أن تمارس أنت أيضا حفظك من الحرية:

قل لبلبن بنى فشار فغالى

لم يحز مصر من الرماز بناء

أهمل الجنب عن عوام فرعر

ن ودانته لباسية الأند

زعموا أنها دعاهم شيدته

بيد البعض سكرها ظلماء

إن يكن غير ما أتوه فخر

فأنا سنكت به نخار برار

هذا الشعر معرض لسوء الفهم. كثير من الناس لا يكاد يجد من نفسه قوة تمكنه من التأمل. كثير من الناس لا يكاد يكلف نفسه عناء التفنى بهذه الأبيات بطريقة تخلصها من العادات المتحكمة ، والقضايا البهيمية ، وما يسمونه الخطابة الجافية. كثير من الناس لا يكلف نفسه عناء العثور على هذا الجدل بين شيء من البؤس الكامن والقوة الصاعدة المتماصلة التي تسعى إلى استخلاص نفسها. كثير من الناس يتجاهلون أن فرعون هنا يسعى إلى استنقاذ شعوره بالحرية. أو يتجاهلون أن تئين فرعون نفسه لا يمكن أن

الأعاصير . إن فكرة الخلد تمصم كثيراً من العواطف من النقي . كل عاطفة تريد لنفسها حظاً من التضج تتسامى إلى فكرة الخلد لأنها تحمي نفسها من الوباح المستمر بالأمراض والمتغيرات . كان شوقي يدرك أقدس امتحان يواجه النفس العربية في عصر الثقافة الحديثة . كان يدرك أن وجودنا أو حريتنا غائرة في القداسة والمهابة والمعرفة . وإن الحوادث من أجل ذلك لا تزعمنا ولا تمصف بنا . كان يتطلع إلى معنى البقاء والثبات لمواجهة التغيير أو العصف . ولم يكن شوقي يزعم لنفسه والمقار أنه ثبت للتغير وشدائده دائماً .

لكن قوماً يلهمون بقضايا سريعة لا يكونون يتمهلون . زعموا أن الحوادث المارضة شملت شعر شوقي . زعموا أنهم أصبح إسراراً للفرق بين العرضي والجوهري . هذا جور ينشأ من القراءة المتعالية التي تمصم الذاكرة ، والتقدير ، والتواصل ، والثبات جميعاً . وقد حاولت أن أبين بطرق مختلفة أن شوقي عنده أمر ثقافتنا . عنده أمر العلاقة بين العاطفة القومية والدينية ، عنده أمر اللغة في عراقتها وحدائثها . عنده تصور العلاقة بين الماضي العميق في النفوس والحاضر المضطرب على سطح النفوس . ما من شك في أن شوقي تأمل في هذه الصلوات المضطربة تاملًا لم يكده يفرغ له الدارسون بطريقة بريئة من مصطلحات موهمة مثل المحافظة والتقليد والمراضة . لقد سبغت الملاحظات أو المصطلحات العامة . وأخذت تشوه عقولنا ، أو تسيرها في طريق خاص . أي أننا لا نكاد نلفظ إلى الاصطلاحات تقوم غالباً على الاتهام .

إننا لا نقيم لشوقي صرحاً من الدفاع الخيالي ، لا ننزله ولا ننزله أنفسنا ، وليس من هم القراءة الرشيدة الاتهام والدفاع . مهما أن تتبين للصعب من أمر وجودنا كما يتجلى في شعر شوقي . لا يمتنعنا مانع من أن نبعث عن صدق الصعوبة التي تواجهنا في تمثل ترحج وجودنا وحيرته . لكن قوماً لا يريدون أن ينسبوا هذا الشرف الأليم إلى شوقي ، يقولون إن شوقي شاعر المناسبات . والمناسبات مصطلح

آخر رديء لا نكاد نلفظ إلى وديته . ولكنه تطفل في عقولنا فعمدنا أن نقرا شيئاً ثميناً .

ويظهر أن مصطلح المناسبات لم يعثب بمقول بعض الرواد . ربما كان الدكتور هيكل أكثر هدوءاً وموضوعية من الدكتور طه والأستاذ العقلاء . انظر إلى هذه العبارات الرائعة : على أن التكثر بالحوادث في بعض الشئون التي لا يستقر للناس فيها عادة رأى قبل أن يصدر التاريخ عليها حكماً خالياً من الغرض لا يؤثر بشيء في روعة القصائد التي قيلت فيها ، وهو بعد لا يشغل من هذه القصائد التي تقال لمناسبة حادث من شوقي لا يزيد في القصائد التي تقال لمناسبة حادث من الحوادث على أن يشير لهذا الحادث بلباث خلال القصيدة وفي آخرها . فلما أكثر أبيات القصيدة فحكم غوال أن وصف رائحة أو ما سوى ذلك مما يلذ علل شوقي أو خياله أن يفكر فيه أو يلهو به .

في هذه الفقرة يقول الدكتور هيكل ليس من العدل أن يقال إن شوقي شيع شعره فيما نسميه بالمناسبات⁽⁴⁾ . المناسبة لا تعدو أن تكون عنواناً . والعنوان لا يصور نشاط القصيدة . العنوان أو المناسبة تغري القارئ المتعجل بأن يقرأ القصيدة . فإذا قرأها عدل عن المناسبة ، ونسيها نسياناً يوشك أن يكون تاماً . لقد علم شوقي الجمهور ألا ينساق وراء الاعتبارات المسحفية ، والتفريعات اليمية ، والاحكام المألجة . علمه أن يكبر على المناسبة ، علمه أن تيار التشير يجب أن يدافع ، علمه شيئاً غير قليل من القصد ، والأناة ، والتعمق ، ومجازة المصطلح البراق . علمه ألا يضع شخصيته في «خبر» . علمه الفرق بين الخبر والثقافة . علمه أن يكون شاعراً باطنه خير من ظاهره . علمه التماسك والمقاومة ، والبعث عن العناصر الثابتة التي يسو عنها القراء في زحام المتغيرات التي تلغظ بالعمول . علم شوقي القارئ أن يكبر على محنة عابرة ويصمر عابر أيضاً . علمه ألا يثق في وسائل العصر الكثيرة التي تعدد إلى تشويه الشخصية والانسحاق وراء التأثير النيف . كان شوقي إذن معلماً . وكان مظهر

الراجح أن **شوقي** كان يدرك في عصر البحث عن الحرية ما تتعرض له جماعات متوثبة من بعض التكنر لفكرة النظام لأنها مشغولة بممارسة تجربة بعد تجربة . تجد في التغيير أية نقطة . وأية انتماء إلى العصر . لكن شوقي فيما يبدو لم يكن يشارك في الاستخفاف من عمق دفين.

كان **شوقي** يبادل في شعره بعض الاتهامات جدلا مباشراً أحياناً وهدلاً غير مباشر أحياناً أخرى . كان **شوقي** يمس بوضوح أن الحرية استتارة للإنجاز . وتعبير عن فحواه . وهنا يتساءل عن هذه الحرية ما مغزاها . لقد سمى **شوقي** هذا المفزى باسم «الأخلاق» . وقد ظل لفظ الأخلاق من القراء الآن . سماه باسم «الأخلاق» . وقد ظل لفظ الأخلاق في شعر **شوقي** محتاجاً إلى استقصاء متغيرات أو متابعها . رأى **شوقي** أن حاجة المجتمع إلى المشاركة في الثقافة الحية والأخذ بمناهجها . ولكن ما روح الثقافة؟ البست روحاً أخلاقية من الطراز الأول . إن قوماً كثيرين يقرعون شعر **شوقي** بقلوب قاسية لا يسألون عن الرباط بين الدعوة إلى الثقافة وإحياء كلمة الأخلاق . وإذا كانت الحساسية الخلقية جزءاً من ميراث الشعاريعة عندنا فإنها أيضاً جزء من تقاليد الثقافة المرجوة . الناس يتجاملون كثيراً في الوسائل ، ويتجاهلون الغايات . لا أشك في أن كلمة الأخلاق تعني النصر للمعنى الإنساني الذي يتحقق من خلال الثقافة والصضارة . كانت كلمة الأخلاق تعني في مجموع تراث **شوقي** قوة الروح . تعني التلق والمكة .

هكذا تتداخل المفكرتان ، وتلقى إحداهما الضوء على الثانية . كان **شوقي** مشغولاً ببناء إنسان يصعد بوساطته الورقة المتطورة التي تسمى «الحكمة» . كانت كلمة الحكمة ، وكلمة الأخلاق خلاصة موقف يراد به مواجهة ما ليس إنسانياً ، يراد به إحياء علاقة وثيقة بين المادى والروحى . هذه العلاقة التي تنبع من غور الشخصية . لقد جعل **شوقي** التامل في الشخصية العربية شغله . ورأى من واجبه إحياء أيمان الانتماء . إن الشعوب في حاجة إلى التذكير . هذا ما

للقصيدة الخارجى أداة تجازى أعرق . ولكن كلمة المناسبة ما إن تستعمل على أيدي بعض الثقات حتى تكتسب وقاراً . وكل كلمة تدافع عن نفسها . وليس العيب عيب الكلمة . العيب على الأرجح عيب استعمالها في وجه دون وجه . المناسبة كلمة يراد بها التعبير عن علاقة بين القصيدة وحادثة ما . ولكن الكلمة غير مسئولة عن تسوية القراء بين القصيدة من جهة وظرف خارجى من جهة ثانية . والمجيب أن الشعراء لا يسوون بين الشعر وأى شيء آخر . فما بال القراء لا يتطفلون مما يتعفف عنه الشاعر . ما لنا لا ننكر أن الشعر يضع المناسبة موضع التساؤل والاثام . ما بالنا لا نرى الكلمة تجعل ظرفاً خارجياً مبتداً تفكير لا خلاصة تفكير .

وبقيت أمامنا ملاحظة الدكتور **هيكل** موحية : تبين للدكتور **هيكل** أن الحكمة في قصيدة **شوقي** توشك أن تكون مقوماً أساسياً . من الواضح أن الحكمة مظهر الجانب الثابت الباقي يواجه الجانب الثانى المتغير الزائل . كان الصوت الباطنى لشعر **شوقي** : اثبتوا للتطور . كونوا كباراً على كل أزمنة طارئة . تذكروا أنكم أبناء شعب عريق . تذكروا وسط سحر التجربة المتغيرة رجاحة الزمن . ومبدأ القانون . وذلك الاسم الباسم المصور الذى يدور حوله كثير من ملاحظات **شوقي** . من خلال الحكمة تنمى النفس العربية في قانون أعلى . وتشعر بواجبها إلى الغناء لروعة هذا الاندماج . كان **شوقي** دائم التطلع إلى فكرة الجوهر الثمين القابع في النفس العربية . الساخر من العادات والمتغير .

من خلال الحكمة خاطب الشاعر من بعيد فكرة «القلد» والقانون الإلهى . والقدر الذى نسيح في فلكه أحزارا مبهجين . الراجح أن **شوقي** لم يتجاهل قط فكرة الحرية . لكن حرية الإنسان جزء من حرية أوسع نسميها باسماء مختلفة . كان **شوقي** يسائل مكونات عقولنا ويطرحها من جديد . لم يكن يتسرح من الحكمة على نحو ما وجدنا عند شعراء كثيرين من بعد . كان التخرج من الحكمة استخفاف من طباغتنا . وتذكروا لصوت قديم يأتينا وسط رياح التغيير والمحن والنبلة .

القارئ العربي المبهور للشعر بالثقة، فما ينبغي له أن يخل، وهذه لغته العريقة حية تفتال أو تزهر. من خلال لغة خاصة، علمة، سهلة صعبة تلك القارئ، وملكها، استطاع **شوقي** أن يرفع العربي فوق الصعوبات، وأن يجعله في ومضة لا شعورية بطلا يحتاج لحسب إلى أن يتفحص بعض الفبا.

اجتمع العالم العربي حول **شوقي** بكثير مما اجتمع حول زعيم من زعماء السياسة. فرق الزعماء للعالم العربي، فرأهم النقاش الذي يتجافى عن روح اللغة. اجتمع العالم العربي، فيما يقل بحق، مرة في حياته الحديثة حول شعر **شوقي**. ولكننا لا نعطى لظاهرة الإعجاب الجماعي ما تستحق من توقف.

أريد بعد ذلك أن أقف عند أبيات قليلة لأدحض فكرة المناسبات، وأؤكد الحاجة إلى أن يقرأ **شوقي** قراءات أكثر استيعاباً لفكرة التصدي والمقاومة التي ينضج بها شعر **شوقي**. ونسى ألا نحب شعراً على حساب شعر.

أرغمى السرد وجهي بالحبوب

وأرينا لخلق الصبح المنين

وقضى السرد فينا ساعة

نفضت من نور أم المحسنين

وأترك فضل رسالته لنا

تقلبه نحن والروح الأمين

قد سقيناً بحبائله الحيا

ولقينا حول بنا كالهيمين

سوف يفقد هذا الشعر خطابه العميق إذا أمعنا قصة العناوين أو المناسبات، ولذا إن **شوقي** يتحدث عن عودة «أم المحسنين» إلى القاهرة بعد غيبة طويلة في تركيا. لا علاقة لهذا الشعر فيما أزعمت تركيا والقاهرة وأم المحسنين. هذا

وعاء **شوقي**. صور **شوقي** أروع تصوير لانتفاء العربي إلى وطنه الخاص من ناحية ومكة مسقط رأس النبي صلى الله عليه وسلم، ومقام إبراهيم كعبة المسلمين. مكة في بلاد العرب، والنبي عربي، والقرآن عربي. ومن خلال العربية أو العربية عبر القرآن الكريم، لكل واحد منا قبلتان. إحداهما وطنه الخاص والثانية مكة. ولا تنازع بينهما. سوف يفخر الإنسان روحه إذا فقد الانتماء. لماذا يصبر بعض الناس على أن يتصوروا التقدم ضياعاً يفقد الإحساس بالأصول. هذا هو السؤال الذي طرحه علينا **شوقي**. صوت **شوقي** واضح كل الوضوح. لا يستطيع شاعر أن ينسى أن عرب الجزيرة مصدر اللغة العربية، وعلى رجل منهم هبط الوحى، وبينهم قام صاحب الشريعة. لم يكن **شوقي** يوماً خادماً للتعصب والإقليمية الضيقة.

هذا هو الجمع بين موقف شاعر من اللغة وموقفه من أهلها. لكن اللغة تنبعث على الدوام، لا تهلى جدتها ولا يهون وقعها في كل نفس ذات حظ من الحكمة والتماسك. لا بد لشوقي أن يفيض على الكلمات التي امتدت حياتها قرناً روحاً خاصة تكفل نضارتها، وتشتع فيها أيضاً نوعاً من المداخلة. لقد اتسعت الكلمات عند **شوقي** لما لم تكن تتسع له من قبل من المعاني والأخيلة والصورة في قول الدكتور هيك (١). واجه **شوقي** بطريقة فذة النسيان وفقد الذاكرة اللغوية. **شوقي** يجعل ما نسميه المناسبات أداة لتذكير القراء بحياة اللغة وتجديدها. ولا سبيل إلى ذلك إلا أن تكسب الكلمات التي ظننا أنها انفتحت معظم طاقاتها قوة جديدة. قوة اللغة عند **شوقي** تعني أن تكون قديمة وحديثة. لا حياة للغة إذا مضينا في حذب جانب بعد جانب من نشاطها. هذا هو العجز عن التماسك والاستيعاب والضمور المهدد لكل تغيير.

لقد انتقد **شوقي** كثيراً. ولكن ليس من السهل أن تمارى في امتلاك **شوقي** للغة امتلاكاً يعز على كثيرين الآن تصوره. ليس من السهل أن ننسى أن حب العربية زكا في قلب العالم العربي بفضل **شوقي** على الخصوص. لقد أكسب **شوقي**

واستعملت الكلمة أيضا في وصف ثغرات كثيرة، ثم استعملت في التشجيع الفاضل لفكرة السحر، والإيحاء بأن الشعراء أنبياء.

غريب أن يكون كل اعتداد بالتماسك تقليدا، وأن يكون الخروج على التماسك تجديدا، غريب أن نستعبد شيئا من التجديد، ونستخزي منه فنسميه تجديدا. يجب أن نستبدل كلمات المحافظة والتقليد والتجديد بكلمات أخرى مهمة تكشف المستور من نزعات قلوبنا التي نحبها ونكرها، يجب أن نلظن إلى أن هاتين الكلمتين قد ساعدتا على إشاعة السطحية والمجز عن مواجهة الذات. لقد أعانت الكلمتان على التهور، وتحسين القبيح، وتقبيح الحسن في أبسط صورة وأبعدها عن الرؤية الحرة، كل مصطلح ضرب من التشويه. والشعر ليس بدعة من البدع تستلحق اليوم يستهجن غذا.

لقد ينبغي أن تكشف النقاب المستور وراء بعض استخدام كلمة محافظ، لقد استخدمت الكلمة لتخفي استخرازا من الانتماء واستخرازا من انفس موزعة، لقد أهملنا استعمالات دالة لكلمة محافظ في التعبير عن مجاهدة الضياع. واستخدمت كلمة مجدد لقبول شيء قليل أو غير قليل من هذا الضياع، واعتباره كنزا شخصيا نتباهى به أو ندعو إليه. هل استعملت كلمة مجدد أيضا في التباهي بالعري.

إنني لا أتشيع لهذه الفروض، ولكنني ادعو إلى مبدأ التعريفات المتوقعة للكلمات الدائرة على السننات. إن شيئا مهما قد ضاع من لفنتنا بفضل استعمال كلمتي محافظ ومجدد.

أريد أن أشير إلى أبيات قليلة تكشف عن عمق تأثير شوقي في مسير الشعر من بعده، لكن معظم الدارسين يزعمون أن هذا الشعر عدل عن نهج شوقي عدولا واضحا منتظما لاجع فيه. كيف إذن نشر ما بعد شوقي. أخلق من عدم. كيف نقول هذا ونحن نشجع للمعقولة:

هبل التبريد عيانا الحيا

وسقى الله صبانا ورعى

الشعر تجاوز المناسبة، وألقاها جانبا من حيث لا نشعر. لقد استحال الشعر إلى مناجاة روح عظيم خطر لها أن تهبط على أربابها وشيعتها ساعة لطعم يقبسون من نور قمسي طالت غيبته عنهم وبطل شوقهم إليه. وقد تهجد التابعون في فرح ترتفع به أرواهم درجات، وينسون ما كانوا فيه من شئون الأرض والصراع. عسى أن يأخذوا الزاد الذي يعينهم على مواجهة كل متغير زائل ختون. ليس هذا الشعر إسهما أي إسهم في نهضة الروح والقلب والضمير.

ليس هناك شعر محافظ وشعر مجدد. إنهما كلمتان تلامنان محالا آخر من الملاحظات التي ينسخ بعضها بعضا، ويحل بعضها محل بعض. لكن الشعر لا يلقى الشعر، فلماذا نصر على استعمال كلمات مضلة. كثير من الشعر يمكن أن يكون جدلا بين عناصر على نحو ما ترى في كلمات سابقة. تجادل الوثبة الروحية خطي العقل البطيطة. تذكرنا الأبيات بعد قليل من الجهد أن خطي العقل البطيطة لا يمكن أن تستغنى بنفسها. يكاد شعر شوقي أن يهتمنا في مقدار ما نعي من شئون النهضة.

أولى بنا أن نقول هناك قراءة جيدة للشعر وقراءة كارعة مترفعة. لكن استعمال كلمة محافظ قد يعني أن بعض الشعر يمكن أن يقرأ مرة واحدة ثم يطوى. كل هذا غلو. وقد أدت بعض استعمالات المصطلح إلى التفضيل، ولعلنا نشير هنا إلى معان ثانية لكلمة محافظ لا نحب أن نلظن إليها من قبيل المحرص على وحدة النقافة أو تجانس مقوماتها. استعملت الكلمة في مجاهدة الشلوذ الفردي، واستعملت في الخطاب الجماعي الذي يذكر بفكرة الأذان، واستعملت في معنى التفرق والملاحة بين التغيرات والأصول. وما إن نتأمل بعض هذه الاستعمالات حتى نفرح من محاولة التنكر لها.

لقد استعملت كلمة التجديد، وهي لا تقل ردة وأيهما، استعمالات متنوعة لا نريد أن نلظن إليها أيضا. استعملت في تمجيد الشذوذ الفردي، وإعلاء الشعور الشخصي، ولتنكر لنزوب الفرد في طائفة من الأعراف أعلى منه وأشمل.

فيكنا نأفينا البروى في مده

ورضعناه فكنته المرضعا

وهدونا الشمس في مبرها

وبكرنا فنبينا المطلعا

وعلى سفحله هشنا رنا

ورعينا غم الأهلى معا

هذه البروة كانته سلميا

لشبابينا وكانت سرعا

كم بنينا من عصاه أربعا

وانقنينا فمحرنا الأربعا

لا أحب اللجاجة، ولا أريد إلا أن أومي إلى الروح التي سرت من هذا الشعر في قلب شعر ونثر آخر. قد يقال إننا نختار خير ما في شعر **شوقي**، ونتجاهل شيئا كثيرا. قد يكون هذا القول مريحا لبعض الناس، ولكن الشمس هذه الأبيات لأشير إلى استيعاب **شوقي** للشعر «القديم» على نحو يكاد يكون فريدا. هذا الاستيعاب يسمى محافظة، ونسبنا أن الشعر كله يستوعب ما قبله استيعابا **خلاقا**، ولكننا في الحقيقة لا نؤلى هذه الملاحظة عناية كبيرة.

أزمة الثقافة النقدية الحديثة أنها مضت وراء فكرة خلق الثياب أو استبدال ثياب بثياب. أزمة الثقافة عفتنا أنها لم تسترح إلى طريقة تركيب العناصر أو اجتماع القدم والحداثة. قل إننا لا نمنى أنفسنا في قراءة الشعر. كيف نستطيع أن ننسى فكرة الطفولة الخالدة التي كانت موضوع كفاف الرواد من أجل خلق ثقافة متجذدة. الطفولة الأبلية نموذج كامن في عقولنا وشعرنا وترائنا. وقد بذل **يوسف** بوجه خاص جهدا كبيرا في توضيح هذا الجانب من ثقافة الإنسان، وحرص على أن الثقافة الحديثة لا يمكن أن تستبعد هذا النموذج القديم

الذي يفتال أحيانا في عقولنا. وبعبارة ثانية نلى **يوسف** فكرة التقسيم الحاد للثقافة. نحن نحقق بعض الأغراض من خلال التقسيم، ونحقق أغراضاً أخرى من خلال تجاهله. لذلك نستطيع أن اجادل جدلا سيرا هذه الأبيات.

فيها ترى التكاف بين روح الإنسان والكون. هذا التكاف الذى عز على كثيرين. الحقيقة أن **شوقي** حاول أن يعيد تركيب النشاط الروحي على خلاف ما يخطر لكثيرين عنا بالتعاكس بين الإنسان والكون. هذا التكاف مظهره الاعتماد على اشواق الطفولة. ومن ثم كان اللعب ضرباً من التكاف والتناغم. وكان المرح الريمي الدائم الذى لا يخلو من خصام رقيق. غفل الدارسون عن هذا الشعر لأسباب كثيرة منها الفكرة السالبة، ومنها الابع الغريب بفكرة التطور والتجديد. وفما كلمتان نفريان البحث والباحث بنوع من التعاكس وإقامة فنون من التضاد. ولم يكن **شوقي** يدعو لشعره أو يذاف عنه بهتل ما فعل الرائدان العظيمان **المازنى** و**العقاد**. وقد خيل إلى قراء كثيرين أن الطفولة الخالدة بدع جديد. مفهوم البدر متمكن من عقول قراء كثيرين. وقد رأينا منذ قليل فساد هذا التصور.

والمهم أن روح الطفولة تطو الجبل. فالجبل لا يمثل عاتقا فاهرا لا سلطان لأحد عليه. وإذا كان الكون رائعا فمن الممكن أن تلمس في البروة جمالا. من الممكن أن نطوف فوق البروة لحظات. مثل هذا جعلني أقول إن **شوقي** كان مشغولا فى أعماله بتجديد الروح والطاقة ومفهوم اللعب الساذج العر الذى شغل رواد الكتابة والنقد: **العقصاد** و**المازنى** وطه وعبد الرحمن شكرى بأساليب مختلفة.

وقد أصبح البروى فى لسة ساحرة هو الكون والجبل، وشغل الإنسان العظيم مناغاته وإعائته إلى قلب الطفل. إذا كان الجبل رائعا فإن الإنسان الطفل يستطيع أن يسترضه، وبذلك يستحيل الكون «الأصم» إلى كون سميع بصير يستجيب لروح الإنسان، وتستطيع أن تتذكر شعرا كثيرا هذبه **شوقي** تهذيبا، وأعاد تشكيله تستطيع أن تلمس كيف حرد

فكرة اللعب من المعوقات، ولأمر ما التقي الحيا بالصبا،
واقترنت الشمس بالهداء، ولأمر ما كان الحصى الذي أرقق
النافذة أداة في يد الخيال الإنساني الذي يثبت ويصمو وناقما من
فعايته ومشيته.

أريد أن أشير دون نزق إلى ما اعترى الطفل واللجب في
بده الشعر الحر. أريد أن أزعم أن فكرة الشعر الحر نشأت
مع علو نبوة السخرية، والسخرية موقف له خصائص
وقدرات. السخرية موقف أقرب إلى ضعف التالف بطريفة لا
تخلو من قسوة، ولكل جيل مطلبه. ولكن بعض الناس يزعمون
أن حركة من حركات الشعر قد حررت. ها قد عدنا إلى فكرة
الليديد التي أرادت عقول القراء. قيود صنعناها وعيدناها
وكرمناها، كما يفعل الباحثون عن أوثان. والمهم أن نبيرة
السخرية أصبحت الفردية الجامحة التي ترى في التناقص
سجنا. نوع من فهم الحرية أمل على البكاء، والحرية أنواع
أخرى. هذه قصة طويلة.

هذه الأبيات إذن جزء من ثقافة الميلايد الجديد. ثقافة
الطفل المرح الذي لا يرهقه عائق، ولا يثنيه عن اللعب. ثقافة
روح متدفقة لا عقل متوحش. لقد كانت الفروق بين كتابات
الرواد وبعض شعر **شوقي** مظلة على عكس ما ألفنا تربيده.
إن شعرا كثيرا لا يسلم من المفارقات، ولا أنسى في الوقت
نفسه أن **شوقي** حين تحدث عن الأمير في بسناته في سياق
الربيع المرح كان يستخدم في الحقيقة هذا البعد الطفولي
نفسه. البعد الذي تراه في مناجاة الأطفال، وقصصهم،
وأماراتهم الخيالية المعبودة. ولا أنسى أيضا أن **شوقي** عالج
في شعره أيضا بعض مظاهر العجز عن روح الطفل هذه. وقد
عجب قوم كثيرون كيف أكثر **شوقي** من استعمال الوقف،
وطلب الوقوف في شعره، وخذوا هذا باباً إلى السلطان. وفي
القراءة دائماً ظل القصيدة التي نستمتع بها. أما كان يمكن أن
يخل استعمال الفعل في إطار روح اللعب واليقظة والطفل؟

إن **شوقي** إذن يفتنه ما سماه الدكتور **هيكل** تحريك
النفس. ولكن جمهور الدارسين يسيرون سيرة الواصل، لا

يترددون. يزعمون ليلاً ونهاراً أن الشعر يتجدد، ينسج بعضه
بعضاً. لقد مضينا نحوي في أنفسنا الإلقاء والقيود جميعاً.
القارئ يأخذ مواقف من الشعر من خارج الشعر، ولا يلبث أن
يفتعلط عليه الأمر.

لم أزعم قط أن شعر **شوقي** لا يفضل بعضه بعضاً، لكن
الفضايا التي نشأت حول **شوقي** كانت رمز اضطراب كثير
في حقل الملاحظة الأدبية. لا ريب كان هذا الحقل محتاجاً إلى
متابعة لا تخلو من جسامة.

أرجو ألا أشق على القراء منهم من يرى قصائد **شوقي**
في مدح رسول الله عليه الصلاة والسلام باباً من الشعر
المحافظ. والناس في جموع الكلمات مذهب. لا أريد أن أكون
سلفاً غليظ القلب. أريد أن أجتنب القارئ ممى لكى يتم
ملوف عادتنا في القراءة ومزاعم التقليد. أريد أن أمضى في
إثر ما زعمته منذ قليل عن تجديد الروح:

ولد البديع فالكلماته ضياء

وقم الرسالين تبسم وفساء

الروح والملائكة الملائكة عوله

للديين والدنيا به بشراء

والمرش يرهو والعظيمة تدرهه

والمنتيرة والسدره المصفا

والورع يقطر سلسله سن سلسله

واللوح والقلم البديع روا

يلغرينه هاء الوجود نعيه

من رسلين الى البديع بكه هاء روا

والذى تدرى والخوارق حبه

جبريل رواج بساء غدا

قضية التناغم تذكرني ببعض ما يقال: الشعراء ثلاثة؛ بعضهم ينصرف إلى التراث، وبعضهم يتجه إلى الثقافة الغربية الحديثة، وبعض الشعراء يحاولون التوفيق بين الجانبين، من الواضح أن كلمة التراث وكلمة الثقافة الغربية حمالة أوجه، ربما تنتهي إلى شيء من النور أو غيبا بتحليل الكلمات وليس أدل على ذلك من أننا حين نستخدم كلمة التراث مثلا نشير أحيانا إلى فكرة الكون المخبأ، أو نشير إلى نوع من الملكية الخاصة أو العامة أو تنصير طائفة محدودة من الأفكار، أو تصور نوعا من الاحتماء، أو نوعا من الهروب، وربما التمسنا في الكلمة الشعور بلعمية الانتساب أو الزاوية للجنة بالأبناء والأحفاد. مواقف كثيرة.

كذلك الحال في كلمة الثقافة الغربية، شديدة الاتهام أو كثيرة اللبس، نغير من خلالها عن مواقف من قبيل السيطرة أو المناوأة، أو إثارة الانبهار، أو سعة الانتشار، أو الصلاحية للحياة، أو العدالة، أو القشرة السطحية التي تتحلل بها لنخفي قراءة أنفسنا التي نعتز بها. مواقف كثيرة أيضا.

ثم انظر إلى ما نسميه التوفيق بين الجانبين ماذا يعني: يسوق أحد الطرفين الثاني أحيانا ليعمل في حاشيته، أو يتنازعان نزاعا خفيا أحيانا، أو يتفاهلان في حرية نادرة أحيانا نالته.

في كل هذه الكلمات نصل بشيء من التراكب الكمي ولا نكاد نقبل أية كيفية خاصة أو مجموعة من الكيفيات. لا نكاد نقف في أن كلمتي التراث والثقافة الغربية تطويان اتجاهات متعارضة لا يظهر تعارضها لنا.

ما أكثر العبارات التي يصعب تعديد معناها بدقة. انظر إلى هذه العبارات للدكتور هيكل: إن **شوقي** يجد في الحضارة الشرقية القديمة ما يفنيه عن استعارة لبوس المدنية الغربية إلا بالمقدار الذي يحتاج إليه أمم الشرق في حياتها الحاضرة لسيرها في سبيل المنافسة العامة. هذه العبارة يمكن أن تعمل على خوف الذوب والضمين، ويمكن أن تعمل

ليس من شك في أن **شوقي** يغرينا بالكثير إذا احتلنا بشعره على نحو ما نحتفل بشعر آخر. لا نحتاج إلا إلى مدافعة بعض استعمالات كلمة المحافظ، لا نحتاج إلا إلى التخلص من سحر فكرة خلع الثياب والعري. من الواضح أولا أن هذا الشعر له رنين خاص في إيقاع هذا الشعر يحتاج إلى طول. ومن الواضح أيضا أن إيقاع هذا الشعر يحتاج إلى أدوات أكبر من الأوزان للمؤفة. وقد استطاعت السيدة أم كلثوم - رحمها الله - أن توحى إلى بهذه الملاحظة. إن تنويعات أم كلثوم وإبداعاتها الشخصية للإيقاع جعلت اتهم فكرة الأوزان. وتبعنا لذلك اتهم ما اتصل بها من مسألة المحافظة. هذه قضية واسعة. من ذاق فن أم **كلثوم** ربما يعطف على بعض ما أقول.

والملاحظة الثانية قد تكون أكثر وضوحا. كيف تمثل **شوقي** نشأة الإسلام العظيم. تمثل مسرحا في الكون خلافا. تمثل حرية كبرى، تمثل ربيعا قويا. كيف نقرا قول **شوقي**:

جريت رواح بها فدا،

كيف يمثل **شوقي** نشأة الإسلام إيقاعا، كيف يمثل زهو الكون الأعلى بروح البشر العظيم. أهذا شعر يدعى إلى تركه أو يسمى باسم غليظ أو يقرأ قراءة التزوة والكراهة وضيق الأفق. لكن ضيق الأفق لا يطبق الجدل. لنلاحظ على كل حال، تناسق النضاج التي مستقامها، وما يشبه وحدة حركتها العامة. لكنني أمار أمام فيض من الدراسات التي تقدم على المدول أو الانصراف أو الكمال بعد النقص، أو الميوعة بعد الجمود. لقد أدى هذا كله إلى معاناة عقلية إن صح هذا التعبير. لقد تصعب قراءة هذا الشعر على قراء لم يتعودوا على صدى الإنسان العظيم في الكون. إن **شوقي** مواع بالتناغم بين الإنساني والكوني. ولكن صناع الثقافة الأدبية قل أن يعطوا بهذا التناغم. إنهم لا يصدون ملامح الفرق بين التناغم واللاتناغم، أو الفرق بين التكامل والتفكك، أو الفرق بين وجدان الذات وجدانها.

متجانسة من المعلومات يمكن أن تثر عليها ونعنون لها. بأي معنى يمكن أن تسمى الأفكار غربية لا شرقية، أو شرقية لا غربية. لكن فكرة التقابل للكرة بين طرفين لعبت بطولنا ولا تزال. ثم ما هذا الفرق بين البعث والتجديد. أي يمكن أن تبعث كلمة دون أن تجد.

لا بد لنا أن نلاحظ للفرق بين موقفين: أحدهما يعطى أولية للغة، والثاني يعطى أولية لنوع من الأفكار. وربما كان الشيء الذي يتعرض للنسيان هو أن رياضة اللغة التي أهملت في حديثنا عن شوقي تعتبر موقفاً يتسامى على فكرة استعارة اللباس التي يشير إليها الدكتور هيكل. لا شيء أكثر خطراً من هذه الاستعارة. ولأنه ينافس اللغة في إشاعة الإحساس بالتطور من الداخل. ليس هذا كله مرمى جوهرياً جديراً بالتأمل. من خلال اللغة كان شوقي يقوم بعمل من التصدي، والبيكار، وكشف وجوهنا الفاتر. إن الشاعر يحيل الحياة إلى لغة أكبر من موضوع أو فكرة. وجلال اللغة أو روعتها هي روعة وجوهنا. لا شك كان شوقي قادراً على أن يجعل الروعة جمالا ويجعل الجمال روعة. ليس هذا كسبا حيويًا. ومع ذلك كله فإننا أريد أن أنطق الدكتور طه بشيء في هذا السياق. في الجزء الثالث من حديث الأريماء عرض لعلسى محمود طه وإبراهيم ناجي و إيليا أبي ماضي. لماذا حرص الدكتور طه على تجنب مسألة التجدد والازدهار وما إليهما؟ لكن قوما لا يكاد تلق السؤال يبعث بطولهم.

كل شاعر مجيد يوظف الكلمات توظيفاً. الناس يتصورون الكلمات كما قلنا في مكان آخر من هذا البحث تصورا صناعياً ضيقاً. الكلمات متحركة متغيرة. الناس يقرعون ما يسمونه مدح شوقي للرسول عليه السلام، فيقولون دون تردد لقد مدح للرسول من قبل شعراء كثيرين. لكن أكثر النقاد على اختلاف منازلهم متفقون فيما اتفقوا على حساسية شوقي الخاصة بالكلمة. كيف يفهم هذا الموقف أو يتسق مع التهوين المستمر. كيف تصور الإحساس الغريزياً منبثاً مقطوعاً. لقد

على أن شوقي يفرق بين الخارجي والداخلي وفي وسعنا أن ننظر إلى عبارة استعارة لبوس المدينة الغربية. هل هناك عدة أنماط من التعامل مع المدينة بعضها من قبيل استعارة لبوس. وهل هذا اللبوس ظاهر من الأمر لا عبق له.

انظر إلى تكملة الكلام في عبارة ثانية للدكتور هيكل
أيضا:

شوقي بمعانيه وخيالاته وصوره يحيط مما في الغرب بكل ما يسميه الطبع الشرقي، وترضاه الحضارة الشرقية. أما لفته فتعتمد على بحث القديم من الألفاظ التي نسيها الناس وصاروا لا يحيونها لأنهم لا يعرفونها، ولعل سر ذلك عند شوقي أن البحث وسيلة من وسائل التجديد. بل لقد يكون البحث أكد وسائل التجديد نتيجة ما وجد من أبواب اللغة من يفيضون على الألفاظ القديمة روحاً تظل حياتها. والبحث له إلى جانب ذلك من المزايا أنه يصل ما بين ممنية دارسة وممنية وليدة يجب أن تتصل بها اتصال كل خلف يملئه (٦).

هذا كلام أدل على عنايتنا بما لم يصنعه شوقي، إن صحت هذا الوصف. ولكننا لا نكاد نتعمق ما صنعه شوقي. لقد كانت عبارة الطبع الشرقي والحضارة الشرقية والغرب مجمع كل غموض، رسمه الثقافة التي تتداولها باعتزازنا بكلمات شديدة العموم لا تعمل بطبيعتها معنى محدداً. ولكننا لا نكاد نقف عند هذه الحقيقة. ويظهر أننا نكف على الكلمات التي تشبه حقايق السفر لأنها تستطيع أن تعمل ما لا تعرف على اليقين دون أن تتجاسم في شأنها حساباً دقيقاً. ولعل أن يلجأ الناس إلى مواقف جزئية عينية أكثر أمناً. ليس منا من يتحرج من استعمال كلمات تمنعنا بالضياب فلا نكاد نتبين الطريق. ما هذا الطبع الشرقي وفي أي عصر وفي أية بيئة. وما المراد بكلمة الطبع. كذلك الغرب: هل هذا الغرب طائفة

أدى عجزنا عن الاهتمام للتمر بالكلمات إلى قضايا غائمة. وبدلاً من أن تلقى عند الكلمات وقفة طويلة نبحت عن كلمات طنانة مثل الغرب والثقافة الغربية، والمحافظ، والمجدد.

والمسألة بعد ذلك في عمومها قابلة لتوضيح يسير. ليس لدينا كلمة حديثة وكلمة قديمة إلا إذا خلطنا بين الكلمة واللباس أو البدع. اللغة تتممق وجودنا إذا استعملت استعمالاً جيداً. فكيف نقيم تقابلاً غريباً بين اللغة والحياة. يقول شوقي:

أها الزهراء قد هجرته فدرج

بهدمه. بيد أن لم انتسابها

نفسه هذه البلادة لو بين

إذا لم يتخذ له كتاب

دعته المالكين غرته قدرا

وهي من مدعته اقتدت السحاب

هذه الكلمات عريقة في القدم بمعنى ما، عريقة في الحداثة أيضاً. إن الاستعمال الجيد للكلمات يعطيها بعداً قوياً، الاستعمال الجيد يجعل للكلمة شجرة أصلاً غائر. ومع ذلك كله فشوقي واضح كل الوضوح حين يعبث بكلمة اللدج، ربما ينتقل من كلمة اللدج إلى كلمة أخرى محذوفة هي الصمد. ربما كانت هذه الكلمة هي التي تصدى لكلمة اللدج، وتضطرها إلى التواضع. ربما كانت كلمة الصمد هي البعد الراسي الذي يجب أن يؤخذ في الاعتبار. يجادل شوقي إذن لفظ اللدج. الاستعمال الجيد للكلمة يمكن أن يفهم في ضوء منازعتها من بعض الوجوه. لقد نازع شوقي كلمة اللدج من خلال كلمات أخرى من أوسعها كلمة السحاب. قال شوقي ضمناً إن القارئ أهمل فكرة السحاب حين فكر في اللدج. لقد استعمل شوقي كلمة اللدج في أكثر من معنى. استعملها في التعبير عن العلاقات البشرية بعامة. وتستطيع كلمة

السحاب هنا أن تثير الإحساس بالاستغناء عن هذه العلاقات وغيبابها وكثافتها. لقد جادل شوقي كلمة اللدج من خلال الحياء الزائع في خطاب الرسول عليه السلام، وجادل شوقي الكلمة أيضاً من خلال الذوق التي خدمت فكرة الصمت والصمود.

لدينا مصطلحات كثيرة ترمي إلى بعض الناس بالفني: مجدد، ورومانتيكي، وواقعي، وحر... إلخ.

لقد تصورنا أن الشعر كان مقيداً حتى أتاح الله له من حريته. تصورنا الشعر أنماطاً يدفع بعضها بعضاً، كما يدفع الناس بعضهم بطرق خالية في مجتمع قاس. الغريب أن هذه المصطلحات وجدت من الدارسين الغربيين من يشتك في صلاحيتها، ويتحفظ عن استعمالها. إن القالب يثوم الشعر، إذا عنوت لشيء فقد اتهمته. لقد تناسينا مع ذلك أن جملة هذه الاصطلاحات استمرت للتعامل مع مجتمع لم يعرف الثورات الصناعية ولم يزد في عمق حياته العلم والحاسة العلمية. لكننا أثروا أن نقبس مصطلحات نشأت متأثرة بهاتين الظاهرتين. هل كانت هذه المصطلحات عوناً وأفضعاً على كشف وهي قومي يتحسس عقبات وجوه. لا أظن أن هذه المصطلحات قد ساعدت على توضيح استجابات مضطربة ويحث محقق، وحرية حياة تنتابها الأعاصير. ما أكثر ما أعوزنا التفريق بين فكرة مسمحة وفكرة مفيدة. أخشى أن تكون فكرة الأهداف قد غابت في غمار مصطلح بعد مصطلح. أليس حرصنا على أن نعيش دائماً حول مصطلح أمارة مفزعة. إن حديث المصطلح حديث طويل. لقد كشفنا عن ولع متزايد بفكرة القالب أو الصنف. ومن ثم أعيدنا قصة النقد العربي القديم، وقد بلغ اللدج ما تعرف من الفئات.

وهكذا تفريق الشعر دون أن يجتمع. ليس من الجائز أن يكون تكاثر المصطلحات أمارة ضعف الوجود الباطني، أو ضعف تماسك. هكذا خرجنا على تقاليد القراءة التي كانت تستغنى عن المصطلحات والقوالب لأنها مشغولة بفهم الكلمات. إن كثرة الانبهار بالمصطلح تعوق دون النشاط الحر.

التشبيث بالمصطلح أمس واليوم ذو دلالة. إننا لا نعني بقضية حفظ النخيل. ولو كان هذا ممنا لكان لنا موقف ثان. لكننا لا نهتم بحفظ الروح واستمرارها. لقد كان **أرسطو** أقرب إلى مزاج الآباء من **أفلاطون** الذي اهتم بقضية الجمال اللهمبة. لم نستطع أن نحفز، من خلال المصطلحات، طلب الفاعلية، وإنخال العالم حوزتنا.

لقد تعثرنا في بيان هزة اللغة. ولا تزال بعض المصطلحات تلهم دون تعرض لمناوشة الشاعر للغة. في كل إحصاء مناوشة. اللغة تتحرك من باطنها في شعر **شوقي**. إن الشاعر لا يلتقط طائفة من الكلمات والناس نيام. لا يمكن أن نفهم نشاط الكلمات بطريقة آلية ساكنة. كل استعمال حي للكلمات يزيل عتبات، ويحرك مستويات. لكننا مولعون بكلمتين اثنتين هما التقليد والاعتراف الذي يسمى باسم التجديد. الكلمات في يد الشاعر العظيم لا تحتفظ بسماتها. بحث اللغة يعني اضطراب العلاقات بين الكلمات اضطرابا لا يظهر على السطح. لا يستطيع الشاعر التعامل مع الكلمات دون أن يتحسك في بعض استعمالاتها. إن الشاعر يتصور فنونا من مقاومة الكلمات له ومقاومته لها. فإذا كنا لا نستخدم مثل هذه الغريز فقد حق علينا الريب في حكم وتصنيف أو مصطلح. غايتنا أن نقرأ لا أن نصنف. لقد جعل التصنيف إباحاتنا أقرب إلى كراسيات التطبيق، لأننا نحفل بموضوعات نلتصق عليها الشواهد. قل أن نركز على حياة الكلمات أو أن نجعلها بذرة الاهتمام. ربما يكون هذا ادعى إلى الانحسار بما يسمونه الوجود اللغوي. الوجود اللغوي أكثر من التقسيمات الشائعة. ربما تكون حساسية بعض القراء والشعراء بلغة طويلة العمر فائزة. وربما آقف في خاتمة هذه الملاحظات عند بعض أبيات **لشوقي** في أبي الهول:

أبا الهول طالع عليك العصر

وبلغته في الأرض أنقص الممر

إلام ركوبك متن الرمال

لعل الأصيل وهو به السحر

تسافر متقلدا في القرون

فأيلان تلحق غبار السفر

أهيكه عهد وبيوت الجبال

تروان في الموعود المنتظر

هذه أبيات نكرتني يشعر الناقدة التي لا تهدأ ولا تسكن. هذه الأبيات «تناوشت» الناقدة القيمة، وتثير حولها السؤال. هذا شعر يضرب في عمق الشعر العربي. لقد شغلت النقاد عبارة الحياة، والمدينة الغريبة، والطبع الشرقي وشغل الشاعر الشعر. يريد أن يبعث من جديد. والبحث قديمة مضطربة. بدا لنا شعر الناقدة أخذاً في الاضطراب. لقد تصورناه سغراً قاصدا مستقيما يبلغ الغايات، ولكن **شوقي** له نظرة أخرى. **شوقي** يريد، على نحو ما، أن يحرك شيئا قديما فلما أننا قد فرغنا منه وتجاوزناه. لا شيء أقسى من كلمة التطور. **شوقي** يتصور قارئه جوابا في الشعر العربي. هناك حلم غامض مستقر عن طلب الخلود يكون عمق الشعر، وعمق الحساسية اللغوية، وعمق تكوين النفس العربية. كيف نستطيع أن نعالجه، من هذا الجواب الغريب الأشعث الأغبر الذي طال عليه عمر الشعر العربي أيضا. ما هذا الترفع عن الدنيا، وزنتها، وبهجتها، والسيطرة عليها. ما هذه الزماعة العاشقة للرمال والجبال والزمان. كل هذه أسئلة شديدة الأهمية تبع في قلب شاعر حق الشعر العربي، ولهم فيها حسنا، وتامل طويلا فيما عنده وما أدركه وما لم يدركه أيضا. ولأمر ما أصبح أبو الهول أبا الشعر، وأبا النفس العربية، وأبا الحلم الطويل اللذي، وأبا التعفف عن تجارب كثيرة في الحياة. هذه مناوشة عميقة. هذه معالم حنان غريب على متاعب كامنة واشواق باقية. هذه طريقة **شوقي** في البحث عن عمق الشعر العربي ومساكنه. ولكن طائفة من المصطلحات قد ذاعت وتكررت لكل هذه اللطيفة، وأصبحنا في شغل عن كثير من أمر الحاسة اللغوية. حساسة الهزة المضطربة الحية ومعالها المتغيرة. لقد جعلت المصطلحات اللغة أشبه بأبراق شجرة مبعثرة على

الأرض لا شجرة عظيمة تضرب بجذورها في أبعاد وتتسامى بفروعها في أماد، شجرة واحدة رغم تنوعها وتكاثرها.

لا أكاد اشك في عمق تفهم شوقي للشعر العربي. والفهم بطبيعته مجاوزة. كل هذا الصخب إنما نشأ بفضل إيماننا علاقة شوقي الثائرة بالشعر العربي. أما إن لنا أن نفتح صفحة جديدة لكي نتبين موقفاً آخر يبدو فيه شوقي قويا على مواجهة الشعر من حيث لا ندري. إنما لا نكاد نتسائل في دراساتنا عن حظ الشعراء من فهم الشعر. لكن كلمة الفهم نفسها وقعت في أسر كلمتين غريبتين هما التطور والتجديد. ولو قد زُكيت كلمة الفهم في نفوسنا وكانت أكبر أو أروع لتغير منظر الحقل الأدبي كله.

أبا الهول أنته نديم الزمان

نجم الزمان سمير العصر

بسطة ذراعيه من آدم

وليت وجهه شطر الرمر

نظرة على عالم يستل

وتنزه على عالم يحتضر

نمين إلى من بدا للوهر

وأخرى شمية من عبر

هذه أبيات شاعر قرأ الزمان في الشعر العربي، وربما رأى الزمان مقترنا بالمادة الصخرية السماء التي هي إحدى كلمتين اثنتين تتعمقان الشعر القديم. لابد لشوقي أن يفهم عن الشعر غير فهمنا. لابد له أن يعيد فهم الصخرة القديمة العاتية التي ارتقت أمراً القيس. الصخرة التي ذهبت بعقل امرئ القيس ومدونه وأهملته. الصخرة التي لا تثبت ولا تستجيب، وكأنها تقع على عقل امرئ القيس. الصخرة

العاتية المدوية القديمة استحالت، أو قل إن شوقي سألها مسائلة ملحة أو استلهاها، وأغضب عنها قدراً من الروع، إن صخرة ثانية خليفة بأن يصوغها عقل الإنسان الفنان، فتصبح في مكان النديم والنجم والسمير. لم يكن أحد يتصور الصخرة على هذا النحو، وما كان ثم علاقة واضحة بين الصخرة والإنسان. لكن شوقي يريد أن يهز عمق الشعر العربي كما زعمنا، وأن يسطر جناحيه، لابد أن تتحول الصخرة السماء التي لا تستمع ولا تستجيب إلى عالم مستمع لا يخلو من حنان. لا تستطيع أن تفهم عن شوقي إلا إذا أدركت البعد السلبي المشاء إليه. هناك في أحوال كثيرة هذا البعد الذي يشبه مرة أخرى بالطفولة الخالدة.

ها قد اتضح لديك أن كلمات من قبيل النديم والنجم والسمير قد أفرغت من كثير من دلالاتها. لكن القارئ لا يكاد يخلو من فكرة الاستعمال الثابت للكلمات. النديم والنجم والسمير كلمات قد اهتزت في عقل شوقي لتواجه الزمان والصخرة. اهتزت لكي تعبر عن روح الإنسان. وبعث شوقي في أمة ناضرة باستعمالات كثيرة للكلمات. وأصبح الصوت الإنساني المفضل صوت سمير الزمان. وإنه الزمان دون مشقة أمام كلمة أو كلمات. أصبح الشعر خلاصة ثقافة تحسن تصور الفيد، وتحسن معابته والعلو عليه. واستعمال أبو الهول كله إلى روح الإنسان التي انبشقت من تصاميل شوقي مع معجم الشعر العربي، وتعقد لكلماته ويصيرته بطرق تحول الكلمات دون أن يأخذ في هذا كله شكل الصاخب الساذج. قد يكون لك رأي آخر، ولكن منازعة، شوقي للشعر فيما اعتقد خليفة بأن تعلى جزءاً من الجهد والمحاولة. وكل فرض مقابل يستحق من الغناء مثل ما استحق غيره من الشائعات عبر الزمان. لكن بعض النقاد تساموا عما لم يحققه شوقي فضاع ما حققه. وما يحققه الشعراء لا ينكشف دون مبالاة ومحببة ضروريين.

الهوامش:

- (١) الشوايات - الجزء الأول - مقدمة بقلم الدكتور محمد حسين هيكل ص ب .
- (٢) للرجع نفسه ص ا.
- (٣) للرجع نفسه ص هـ، و، ز.
- (٤) للرجع نفسه ص ح.
- (٥) للرجع نفسه ص ف.
- (٦) المرجع والصفحة نفسها .



فى أول فبراير الماضى صدرت الترجمة الفرنسية
لآخر روائع الكاتب الكولومبى الكبير جابرييل جارسيا
ماركيز «عن الحب وشياطين أخرى». وفى العمل الأدبى
الثالث عشر للروائى الكبير الحائز على جائزة نوبل
للدآداب لعام ١٩٨٢، يقص علينا قصة يمتزج فيها الحب
بالمرض والجنون فى «قرطخينة الإنديز» فى نهاية القرن
الثامن عشر. ففى أحد الأديرة بهذه المدينة الساحلية
التي كانت تزدهر بها تجارة العبيد فى هذا العهد تولد
قصة حب محظور بين مركيزة مولدة فى الثانية عشرة
من عمرها تدمى «سرفاماريا دى تودس لوس أنجليس»
التي أودعت الدير بعد أن عضسها كلب ضال وساد
الاعتقاد بأن بها مسأ من الشيطان - وبين عالم اللاهوت
البالغ من العمر ستة وثلاثين عاماً، والمكلف من قبل
أسقف المدينة بطرد روح الشيطان من جسدها.

وتعد هذه الرواية الجديدة لبنة أخرى فى بناء العالم
الخيالى والمتمرد والساحر بأجوانه الغريبة وتفرّد
شخصياته لشيوخ القصاصين الكولومبيين الذى نجح مرة
أخرى فى تحقيق معجزة الخلق الأدبى والفنى القادر
على اجتياح العواس والقلوب من خلال تجديد الأسطورة
الأساسية للعشق المستحيل والمدمر. ويعطى إحكام
الكتابة والسيطرة التامة على الجانب السردى للأحداث،
والذى يميز ماركيز فى هذه الرواية، البهاء التراجيدى
والجمال الأسر لدرّة نادرة فى أدب أمريكا اللاتينية
والأدب العالمى.

والرواية قصيرة ومثيرة للدهشة والإعجاب، ترجع بنا
قرنين من الزمان إلى فترة تقع فى نهاية القرن الثامن
عشر حيث تمتلك إحدى الشخصيات الأعمال الكاملة

شياطين جارسيا ماركيز

لفولتير - الذى توفى فى عام ١٧٧٩ - وقيل وصول
أصداء الثورة الفرنسية إلى شواطئ أمريكا اللاتينية
ومستعمراتها . وهذه الفترة هى الفترة الفاصلة بين
انتشار فلسفة عصر الأنوار وترسخها فى أنحاء كثيرة
من العالم وبين بروز فكرة المواطن الثائر الذى قتل ملكه
وأعلن إلحاد الدولة . وهى ازدواجية تنعكس فى الرواية
ذاتها فى شخصية المركيزة المولدة التى رغم شعرها
النحاسى اللون الممتد لامتار عديدة وراها كطرحه
المروس فقد شبت وسط العبيد والهنود وأتقت اللغات
المحلية وعرفت الآلهة المحلية . ثم فى شخصية القس عالم
اللاهوت كاتيانو ديلاورا الذى يرمز إلى عالم المستعمر
الأبيض الكاثوليكي . وولادة قصة الحب بين الاثنين رغم
كل شيء ، وحبهما الذى تهدده أبيات الشعر منسوجة
بخيوط الانفعال المحكوم وخجل المشاعر المحرمة . ويصف
ماركيز تطور هذه العلاقة باقتدار شديد ، فتبدو للقارئ
طبيعية تماما وشديدة الإحكام ، وذلك لأن ماركيز رغم ما
يوصف به عمله من «واقعية حائلة أو شاعرية ، فإنه من
الروائيين القلائل الذى يمتلكون قدرة الحديث عن الحب
بصورة مباشرة دون تهكم أو سخرية لاسيما فى إطار ما
يعرف بابب ما بعد الحداثة . وربما السبب الثانى الذى
يدعم بصورة غير مباشرة مصداقية الحب عند ماركيز
هو الشكل المستخدم أداة لنقل حسنيته القوية . فالوجود
القوى والمستمر لكل عناصر الطبيعة من زهور وطيور
وحوانات وظواهر طبيعية من كسوف الشمس إلى الرعد
والأمطار والروائح والألوان على تنوعها ، دون أن يمس أو
يؤثر على نقاء الأسلوب وشفافيته . يدعم الشاعرية القوية
التي تتجلى فى القصة وفى قصة الحب داخل الرواية
ذاتها . فالروائي دائم التنبيه لنسق الأشياء ومذاقها

ولحمية الرواية ويضوح مساراتها . ويعرف كذلك . وهو
ما يريده على لسان إحدى شخصيات الرواية - «أنه
ليس هناك من دواء يشفى ما لا تشفيه السعادة» .

وحول العلاقة بين المرض والأوبئة والحب ، صرح
ماركيز فى حديث نشر بصحيفة لوموند الفرنسية
بمناسبة صدور الترجمة الفرنسية للرواية «لقد أحببت
على الدوام الأوبئة ، فهى تمزج بين أعظم جوانب التراجيديا
وما يمس عالم ما وراء الطبيعة فى المقابر . هذا حقيقى ،
فهناك مرض النسيان فى (مائة عام من العزلة) والطاعون
فى (الاسالا هورا) والكوليرا فى (الحب فى زمن
الكوليرا) .. ولكننى سألوقت هذه الأمراض المزروجة
بالحب ، فلا أوبئة بعد الآن ..» «اما الحب فسابقه ، إنه
محرك كتاباتى وحجتى وعقيدتى الوحيدة» .

أما عن شيطان الكتابة ، فيقول الروائي الكولومبى
فى الحوار نفسه «إننى أكتب عندما تكون القصة قد
اكتملت فى رأسى وأنا بصاجة إلى إيجاد أسماء
الشخصيات قبل أن أبدأ الكتابة وبعد ذلك فالكاتبه تتقدم
بيسر ودون عوائق . وأنا أمارس النقد الذاتى باعتباره
نوعا من أخلاقيات الكتابة : وأجد لذة حقيقية فى تصحيح
عملى» . وغاية الكتابة العليا هى «السمى وراء كمال البناء
الأببى وإحكام اللغة وكثافتها كذلك ، وغايتى العليا هى
كتابة رواية أو قصة يجدد فيها كل سطر لحظة الترقب
وشغف معرفة ما يلى ، أى كتاب لا يستطيع القارئ تركه
دون أن يعرف ما يلى - ليس فى الفصل التالى أو فى
الفقرة التالية - ولكن فى السطر التالى» .

«وبالنسبة لى فإن أكثر الأمور صعوبة قبل الكتابة
ليس العثور على القصة ولكن على البناء الروائى ، وأنا

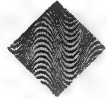


الحائزين على هذه الجائزة لتحول بينهم وبين الوقت اللازم للخلق. لقد أردت بكل قوة ألا أكون سجيناً للشهرة أو النجاح، بالضبط مثل عدم رغبتى فى أن أكون سجيناً للسياسة. إن مائة شخص لا يستطيعون أن يلعبوا الدعوات والطلبات التى توجه إلى والتى يصعب رفضها دائماً. ولكننى التزم بقاعدة وحيدة: لا أحد يستطيع العيش على فى أى مكان فى الصباح وحتى موعد الغداء، حيث لا أفعل شيئاً سوى الكتابة.

باريس

اعانى معاناة شديدة خلال هذا البحث، وقد تأثرت بصورة قاطعة ونهائية بقراءة «أوديب ملكاً» لسوفوكليس. فحلم كل كاتب هو كتابة قصة تتمحور حول محقق يجرى تحريات ليكتشف فى نهاية المطاف أنه هو القاتل، وأنا أظل حتى نهاية كل كتاب مهموما بهذا المعنى.

أما ما يصف به جائزة نوبل، فقد يكون نقطة اتفاق مع آخرين حائزين على الجائزة المرموقة نفسها «عندما تلقيت جائزة نوبل، تبادرت إلى ذهنى اللعة التى تصيب



ناقد في مهمة

ربطة عنق مريضة

وحذاء مريوط

حبر من اعتق أنواع الحبر، وحرف منقوط

منضبط في خفر الشاطئ.. والرمل الهاديء.

والصياد على عرض البحر يقشّر ماء البحر عن اللؤلؤ.

يا هذا اللاهي في خريشة الريح على شاطئك الضحل

هل لك نقش في أشرعة لا تحملها الريح إلى غايتها؟

هل يبدأ صوتك من أنفك؟

هل سأل دم التأي على شفقتك؟

هل نازعَكَ الطَّلُ على كُحْلِ العين؟
تَدْخُلُ مملكةَ الشعر... الآن/
تَصِلُ مع العطر وعريدةِ الفصن... مرافقةِ النسمة،
نَزَقُ سنابلٍ لم تتعلمِ آدابَ المائدةِ
ولا كيفَ تكونُ الطائفةُ أمامَ المنجلِ
يمكنُ أنْ تختارَ لنفسك كرسياً من أكتافِ مريدك،
ولكنَّ الأرجوحةَ ليس لها أى قوائم
وأنا لا مرضاةَ لدى ولا أى عِصِي
أتكى عليها أو تتكىء على
نَعْمِي لآتِي الأولى،
لا أرضى حتى أرضى
قافيتي حافية... لا يفصلُ قدمي عن الأرض سوى الأرضُ
هل تحتكم النشوةُ للجغرافيا.. والهندسة..
وحبل الصوت؟
هل للموسيقى جهة؟
ما طعمُ الفرح الأخضر؟
ما سمكُ القشرةِ بين الدمعة والصمت؟
كم ميلاً يقطعه الأسود ليصيرَ رمادياً؟

من أكثرُ وهجاً بيتُ الشعر أم التلفزيون؟
حسناً .. نتفق الآن،
لا شرطاً على ما ليس له صلة بالشرطة
والحيلة فتوى الحيلة،
هل قال لك الشاعرُ كيف يغيبُ إذا حضرَ الشعرُ.
هل قال بأنَّ الشاعرَ في غيبوبته يركبه المس؟
فلماذا يصحو إن كانَ سيزنُ الحلمَ وفاكهة الهاجسِ
بالكيلوغرام؟
وإذا سقطَ رذاذُك فوق قصيدته
كيف تصيرُ الألوانُ بلا ألوان،
شفةٌ ليس لها بالكُرْز ولا بالقهوة والهمسة والنار،
وترٌ ينخره اللحنُ فلا وقعَ سوى
ما في السنتيمترِ من الشعرِ،
يبسّمُ النقدُ فيرتجلُ الرعدُ البرق،
ويمضى الغيمُ كشاهدٍ زور،
ولا يبقى في القلبِ سوى قططٍ حمراء تنهشه
والزفرة دقة رنة لا زمن لها
والطيف قذى العين.

ويهوى قوسُ القُزَحِ بلا اِجنحةٍ حجراً لا يجفُّلُ منه ذبابُ المقهى،

يا هذا المتكئِ على يدهِ

ثمّةٌ من يتكئُ على غدهِ،

فوقَ ضلوعِ الأمسِ.

هل تعرفُ؟ هذا الإنسيُّ الجنُّ

وجنُّ الإنسِ،

لن تدركه أبداً.. أبداً لن تدركه بالحاسّاتِ الخمسِ

لن تدركهُ إلا حينَ تُحسّ بما ليسَ يحسُّ



المجد العرى



اقتحم الممرض «طلبة» حجرة الكشف كالرصاصة بدون سابق إنذار.. لم ينيهني بدقاته المعتادة على الباب أو حتى بنحنه المتعرجة المثقلة ببقايا المسك .. وجنته فجأة في منتصف الحجرة بينما كنت أقوم بالكشف على مريضة .. أمرتها سريعاً بأن ترتدي ملابسها واستدرت كي أستعد لمواجهة هذا الأحقق بالسب والركل مصمماً على استباحة كرامته كما استباح حرمة المريضة فقد كنت أشك منذ فترة في أن «طلبة» يتلصص على مريضات القرية في أثناء فحصهن لعله يظفر بمساحة عرى يمرح فيها خياله باقي اليوم .. وما أنذا أتأكد من ذلك فهو الآن لم يعد يرضى ببانوراما ثقب الباب بل امتد طمعه إلى لقطة زووم فيها التفاصيل التي تفرى أنياب غصة الجوع السامة...

- قبل ما تشتمني يا دكتور أو تعمل أى تصرف .. أنا غلطان وستين غلطان .. بس لما حتعرف حتعذرني ..

- أعذرك مين مافيش حاجة في الدنيا تخليك تعمل الجنان ده اللي انت عملته...

- «حسن الطايفي» سايع في همه يا دكتور ...

قالها مباغته حتى اعتقدت أنها مناورة منه كي يشتت انتباهي عن مباغتته الأولى بأسلوب لا يَفُكُّ المفاجأة إلا مفاجأة أكثر كهرية منها، وتلجيماً للسان والعقل.. تملكني هذا اليقين فبدرت مني حركة لم أتوقعها ولم يتوقعها

هو بالطبع... لكمته بعنف لدرجة أنه فقد الوعي لثوان «حسن الطايفي» ليس أى مريض و«طلبة» بالذات يعرف أنه اعز الأصدقاء فى قرية (الشعراء) والمناورة باسمه فى مثل هذا الموقف لا تغفّر...

.. الله يسامحك يا دكتور وألهمى ثلاثة بالله العظيم اللى قتلته لك عن «حسن الطايفي» كله صبح وأمه لسه باعة لى مع رجب جارهم وأهو واقف بره لو عايز تتأكد....

لم يعد لدى وقت لمزيد من الشك والحس والتخمين.. أمرته بسرعة أن يحضر شنطة الآلات ويغلق باب الوحدة الصحية وانطلقنا نهول فى اتجاه دار «حسن الطايفي».... أجاد «حسن» الحفر فى ذاكرتى كما أجاد حفر الخشب، فانتطبعت الصور عندى ما بين بروز وفجوة.. بروز الحقيقة وفجوة التناسى... قدموه لى فى أول لقاء بعبارة: خريج كلية التجارة الذى أصبح أشهر (أو يمجى) فى دمياط وكانت سمعته قد سبقت رؤيته، وصار أول لقاء لى معه مجرد تكملة للصورة التى حدثنى الكثير عنها أو بالأصح تصحيح للصورة: فوسامته كانت دائماً هى مفتاح حديثهم حتى أننى تخيلته «شعراوى» ينتمى للأصول الفرنسية التى يقولون إنها اختلطت بدماء أهل القرية أثناء حملتهم الصليبية، ولكن وسامته فى الواقع لم تكن مستمدة من شكله فقط، فهو برغم شعره الأسود الناعم المختلط دائماً بنشارة الخشب وعينه الواسعتين الذكيتين وصدرة القوى المغطى بفافة الشعر فقد كان يملك كرشاً كمعظم الدمايط العاملين فى مجال الموبيليا.. ومعظم وسامته مستمدة من اهتمامه بتفاصيل ملابسه وتناسق ألوانها، ومن حديثه الهادئ الواثق الذى يتضمن دائماً قصة للاستشهاد أو طرفة لجذب الانتباه.. وذاكرته الحديدية المرتبة التى يتندر بها الجميع لدرجة أنه كان يحفظ أفلاماً عن ظهر قلب، وخاصة فيلم «لص بغداد» الذى كان يستطيع أن يحكيه بكل تفاصيله وكأنك تشاهده فى صالة السينما.. أما صوته العذب العاشق «لعبد الحليم» فقد كان جواز مروره إلى القلوب ومنها قلبى فأجلى لحضائنا معاً دائماً هناك فى غيط «عبيد» حين نهرب من ملل الوحدة الصحية وكأبتها لراحة تحت شجرة التوت الملوكة «لمصطفى الضوينى» هناك تتحرر الحنجرة ويتسلل صوته الحالم ليستدعى كل ما هو جميل فى هذا الكون حتى أنهم أشاعوا فى (الشعراء) أن من يريد اصطياد العصفافير فليصطدها وقت غناء «حسن الطايفي» فهى حتماً تسمعه ولا يقطع سلطنتها إلا صوت طلقات الرش التى تحيل سجودها موتاً فى المكان.

صرخت فىنا الأم من الشرفة أن نسرع الخطو حتى نلحق «حسن».. طرحتها السوداء مشدودة بين أصابع اليدين ترتخى وتنسبط مع الولة وشعرها الأبيض المهوش ينذر بكارثة.. فى قفرتين دلفنا إلى صالة البيت حيث

خرطوم دم يندفع من منطقة العانة لينساح فى أرضية الغرفة .. «حسن» متكور بجسمه فى وضع الجنين ويدها تغطيان العانة وقسمات وجهه الشاحب ترسم المأ وحزناً..

.. دخلوا علينا الأندال ولاد الكلب وقالوا لازم نطاهراينك ونظهره..

حاولت حصار مصدر تنفق الدم... أزحت يديه جانباً. إنها ليست عملية طهارة إنها عملية بتر!! اجتذاذ من الجذور.. اندهشت لماذا «حسن» بالذات؟ ولماذا وقع التخصيص على هذا العضو؟!

اكتسبت منه الدهشة وروى هو بذورها التى استطلت ونمت أسئلة ملحة وعلامات استفهام تصمد أمام حشائش الآفة وأشواك العادة.. كان يسألنى لماذا تقرأ رسائل «قُلْ جَوْه» وتقلد لوحاته؟.. أرسم مثله ما يجول بنفسك.. ضح بصمة روحك على اللوحة حتى لو لم تخضع لكلام الكتب... قالها لى بأعلى صوته: ظف فى الجميع وعاش فنى جراً مستقلاً!!.. كان يقول كلماته أحياناً بخشونة ولكنها يوماً كانت بحب وصديق.. عرف عنى حىي للرسم واللون وكراهيتى لمهنة الطب ولكنه لم يحاول أن يثنينى لا عن هذه الهواية ولا عن تلك المهنة.. هل هى رغبة فى عدم اقتحامى أم اقتناعاً بأن فشلى فى الاثنتين كالقدر الميتافيزيقي لا فرار منه!

.. أنت بترسم على ورق أو بالكثير قماش أما أنا فباحفر على خشب.. أنت بترسم بريشة وأنا بأنق بدفرة.. على أد تعبى ومعا فرتى مع الخشب باحس قيمة الأويمة اللى باطلعها.. بصراحة باحس إن اللوحة بتاعتك زى البت المايصة.. وحة الأويمة بتاعتى زى الواد الجدد اللى راضع من بز أمه..

احسست أن بين البارز والغائر فى هذه الأويمة تكمن قوة «حسن» وأيضاً حنانه..

أخذ «طلبة» المرض يحضر إبرة الجراحة والخيوط كى أربط الشريان النازف وأغلق الجرح بسرعة قبل أن تتسرب الروح مع تيار الدم الراحل خارج الجسد، كان البحث عن الشريان مضنياً فدمه مندفع مثله.. اندفاعه حين أعلن عن نيته فى تكوين رابطة لعمال الموبيليا فى ميمات لحماية حقوقهم وصمم على مواجهة تجار المدينة الذين يهبطون قرية (الشعراء) ويشتررون الموبيليا بأرخص الأسعار ليعرضوها فى معارضهم المعروفة لأبناء القاهرة وقاطنى المدن الكبرى، وحتى أبناء الخليج ممن لا يعرفون من ميمات غير هذه القاتريئات البراقة والمعارض الفخمة فى المدينة، أما (الشعراء) الورشة الكبيرة الموردة وعصب الحياة المنتج فى هذه الصناعة فهى فى الظل....

- هي في الضل لأن احنا اللي حطيناها في الضل...

الشمس بتاعتهم والنور على مقاسهم هم بس.. اما احنا فمكتوب علينا نأخذ حقنا منهم بالقطارة واحنا شايفين شغلنا معروض بأضعاف الثمن في معارضهم....
أحاول فرملة اندفاعه وأنصحه بالابتعاد والإخلاص لفنه..

- ما تقوليش وانا مالي ودع الخلق للخالق وانت حتصلح الكون والكلام الفاضى ده... دول بتوع سوق وانا فاهمهم.. ويعدين لازم تحس بإحساسى علشان تفهمنى.. لما تلاقى عرقك بقى كروش منفوخة وأنفاس حشيش وعرييات ولكه مركونة قدام أفخم عيش في رأس البر.. لما تلاقى كل ده لازم تنفجر وتلم أولاد كارك وتوعىهم..

لا أستطيع استيعاب مثل هذه العبارات وإن استوعبتها فهي ليست مضبوطة على موجتى، مثلها مثل وش الراديو... فقد كانت كل حياتى نظرية ويدائى كانتا بلا ذاكرة عملية، فانا لا أجيد حتى دق مسمار فى الحائط.. انبهرت بكلماته ولكننى كنت أثبت من عزيمته قدر ما أستطيع وأحاول إحباطه بكل الطرق.. اعتبرتها فيما بعد من ميكانيزمات الدفاع بلغة الطب النفسى... ولكن إصراره كان بلا حدود فقد حاول إقناع كل عمال الموبيليا بـ (الشعراء) وإشهار الرابطة.. حاول ولكن ديون الورش وارتفاع سعر الخامات وقلة خبرة التسويق جعلت الخيار صعباً بين رابطته وبين حيطان دمياط...

- إبنى كافر؟! معقول ده يا ناس.. ابنى اللى الناس فضلوا صوته فى قراءة القرآن على صوت شيخ الراديو فى صلاة الجمعة ... قالوا عليه كافر وعايزين يقتلوه..

- مين دول يام «حسن»؟

- زماليه النجارين والأويمجية جيران الورشة. الجماعة اللى مرييين دقونهم دول...

اعتبروه ضالاً فحاولوا هدايته قبل ذلك مرتين.. المرة الأولى بالحسنى حين نصحوه بالا يقف فى الشرفة عارى الصدر بدون فائنة فى قبض الصيف، وأتهموه بإثارة الفتنة بواسطة عضلاته التى تشكلت على مدى سنين ممارسته لكمال الأجسام فى مركز شباب القرية.... صدره الرشيق المتهم يعلو ويهبط بإيقاع الموت اللاهث المقترح اقتحامهم حين حاولوا معه للمرة الثانية التى كانت أكثر عنفاً حين هجموا على مخزن ورشته المغلق

وكسروا القفل، حين علموا من صبيانه أنه بعد الانتهاء من شطفه الأصلي يسهر على نحت أجساد عريانة تظهر العورة وتغرى الحس.. تم الاقتحام في منتصف الليل.. تطايرت من شبابيك الورشة بقايا النهود والأفخاذ والاكثاف والروس المتوجة بالشعر.. وتحطمت أجساد عارية منها المنحوت على واجهة بوفيه أو المصمم على هيئة أرجل للموائد أو للمقاعد... ارتفعت صيحات التكفير والوعيد بجهنم عند قبر كل مصور أجساد ونحات أصنام.. ارتفعت حتى غطت على نقيق نكور الضفادع حين استعراض فحولتهم... احترق هذا العرى المتألق في الجرن الواسع أمام ورشة «حسن» وتصادت السنة الذهب الثعبانية ملتهمة تلك الوجبة تاركة قطعاً لا تحصي من الفخم قوتاً لأجيالات قهوة «على الدياسطى» المجاورة. وانتشر خبر في القرية مفاده أن ساحة الجرن قد أصبحت أماناً في الليل بعد الانتقام الرياني واحترق هذا العرى الفاجر فلم تعد تسكنها العفاريات التي تنتكر في شكل الأرنب، وكان ذلك مسوغاً كافياً لإغلاق محضر البوليس وحفظ شكوى «حسن» لعدم توافر الأدلة الفحمية...

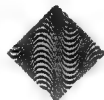
طوف سبابته الأيمن مبتور وكأنه يشير إلى موضع الجرح... لا يخجل من هذا الإصبع ويقول: نص أو يمגיע ونجارين الشعرا صوابهم طائرة من مكن شق الخشب ويضحك عالياً ويقول بلهجة «يوسف وهبي» المسرحية أويمגיע بلا أصابع زى عزبة (الطايفي) عزبة بلا طحال.. وكانت هذه العزبة التي ينتمي إليها «حسن» قد اشتهرت في (الشعراء) بأن معظم رجالها قد أجروا عملية استئصال الطحال المتضخم من جراء البلهارسيا، وكان «حسن الطايفي» من القلائل الذين أفلتوا من هذا المصير، ولكنه لم يفلت من مشاهدته عن قرب بشكل دوري، حين يضع القى الدموى نهاية أقاريه من قاطنى عزبة (الطايفي)...

أجسست أن دورى قد انتهى عند هذه الخطوة... فالجرح قد تم غلقه والنزيف قد توقف... دائماً ينتهى دورى عند هذه المرحلة.. مرحلة الجسد الذى بلا حراك ولكنه حى حياة المنتظر لمن هم أكثر خبرة منى وأكثر امتلاكاً للإمكانات بعيداً عن وحدتنا الصحية التي لا تملك إلا أقراص السلفا والتوفالوجين ومزيج الراوند شجعى نجاهه النسبى فى جمع التوقيعات للرابطة على أن أخطب مديرية الصحة بدمياط لمحى إمكانات أكثر كجهاز أشعة أو معمل تحليل متقدم، لم انتقل بمرحلة المخاطبة لمستوى الإلحاح لأننى لم أكن مثابراً مثله مع أنى لم أتعرض لمضايقات مثل التي تعرض لها «حسن» من جيرانه أصحاب النقيب، الذين أخبرني عنهم بأن السبب الرئيسى فى تعرضهم له وحرقتهم لقطع الأريمة، هو خضوعهم لأوامر نجار الموبيليا وارتباطهم بمصالح أصحاب

المعارض الكبيرة.. وسكوته عليهم هو سكوت مؤقت لحين إنشاء الرابطة وإشهارها ذلك الحلم الذى يتشكل مع كل بروز وغور فى الأويما..

قبلته فى الجبين بين العينين .. النبض ضعيف حقاً ولكنه مازال يطلب الحياة. العينان مكسورتان ولكنهما مازالتا تستجيبان للضوء.. الجسد مفقود للذكورة ولكنه مازال يحتفظ بقنسية العرى وسحر الرجولة... طلبت من «طلبة» المرضى أن يسرع بطلب الإسعاف لنقل «حسن» إلى المستشفى الأميرى، وبينما كنت استعد لمغادرة منزل «حسن الطائفى» لحت لوحة كنت قد انتزعتها من كتالوج بناء على طلبه . لوحة الإفطار على العشب لـ «مأنية» .. لمحتها محاطة بإطار من أويما الزخارف النباتية.. هل لم يستطع حل لغزها المحير بعد وما الذى جعله يلح فى اقتنائها... لماذا تنعمر السيدة فى اللوحة وسط رجلين يرتديان كامل ملابسهما؟ ولماذا هى أكثر أناقة ورفياً منهما، مع أنها عارية والمناسبة مناسبة إفطار على العشب!





خمس افتتاحيات ومقدمة لقصيدة الصباية

الافتتاحية الاولى

ليس بيني وبينك إلهي
 ليس الذي تشتهيهِ المدى كله
 فأقيم بين ذاكرتي والزمان
 وأعد ما مضى من تصاريِفِ هذا الزمان
 قل لنا كيف كان
 هل عني أهله ما عانا (٥)
 هل ترى مَضْنَهُمْ مثلما مَضْنَا
 ولماذا اصطَفَانَا
 خائفنا وأنحنى لسوانا؟؟
 اليسر بنا؟
 سرنا في خطانا
 أم لأننا قُتْنَا به قَرَمَانَا؟

الافتتاحية الثانية

خَرَقَ الْغُيُوبَ وَجَاعَنِي
وَعَلِيهِ وَعَثَاءُ الطَّرِيقِ
- لِمَ جُنْتُ؟
قَالَ سَمِعْتُ عَنْ بَعْدِ حَرِيقِي
فَاتَيْتُ أَسْأَلُ مَنْ شَبِيهِي
قُلْتُ احْتَرَقْتُ وَهَذِهِ الْأَنْوَارُ بَعْضُ مَنْ بَرِيقِي
أَوْ مَا تَرَى هَذَا الرَّمَادَ
- سَبَقْتَنِي؟
- كَلَّا ... حَنَنْتُ
وَرُبَّمَا حُنَّ الشَّبِيهِ إِلَى الشَّبِيهِ
- ضَمِنَ الزَّمَانُ بِمِثْلِنَا
لِأَصَاحِبِ يَأْسُو وَلَا مَنْ نَصْطَفِيهِ
وَقَسَا الزَّمَانُ وَسَامَنَا عَسْفًا
فَلَسْنَا مِنْ بَنِيهِ

الافتتاحية الثالثة

وَشَرِينَا
فَتَذَكَّرْنَا
وَحَنَّنَا
فَشَرَقْنَا بِالدَّمْعِ جَمِيعَا
وَذَكَّرْنَا الْجِيرَةَ وَالْأَحِبَّابَ جَمِيعَا
وَجَهَشْنَا:

ذلك زمانٌ وكى
ثم غرقنا في الصمتِ جميعا

الافتتاحية الرابعة

قال والكأسُ بين يدينا
ضأقت الأرضُ بى
لم أنمَ ليلتى
فلماذا كبوْنَا
قلتُ حق علينا
أن تكون البداية ، أن نتَّهَجى الطريقا
وشربنا
شربنا
شربنا
فلما افقنا
كانت الأرضُ قفراً
ووجهُ السماءِ حريقاً

الافتتاحية الخامسة

رجوتك ألا تجيء
لغة نيب وزمان ردىء
رجوتك ألا تجيء
ليس لى غيرُ حزنى
وهذا المدادُ الذى لا يضىء

مقدمة لقصيدة الصبابة

هذي الجزيرة تأتي نَفْحَةً ورؤى
وترتقى عند بابى وفى تهتِفُ بي .
سألتها أحنين هزها فهفت
أم أن سحراً سرى فى ريعها الخرب
فانسأب فى الأرض طيبٌ من توهجها
واخضرتُ البِيد من نجوى ومن طرب
قالت سمعت أنين العود فاشتعلتُ
كل المفاصل منى ، هَذَا لِهَبِى
فجئتُ أسألُ عن هذا الذى شَرِدْتُ
أوتاره ، فستندى يابسُ الحطب

(*) الإشارة واضحة إلى قول المتنبي

صحب للناس قبلنا ذا الرُمانا

وعناهم من امره ماعانا

أقنعة

تقديم وأشعار جمال الدين بن الشيخ *

«في المسرح، ما كانت المسألة تولد حتى استخدمت القناع، هكذا كان **بوالو*** يقول. هذا الوجه المزيف يستثير الرعب، أو الشفقة، أو الضحك. وليس هناك سبب آخر يستدعي وضع القناع. والذي يضع القناع فوق خشبة المسرح أو بعيدا عنها، لا يعيش لحظة واحدة إلا كونه ليس هو نفسه. لكن أقنعة سارة فيام لاتنشق أحدا. هذه الأقنعة تغطي القلق كأنما بجبهة عمياء. ثم تتشقق وتتصدع بانديفاع يائسة من الداخل. عمل في جوهر المادة منذ البداية: تصوير، زيت، ألوان مائية، باستل، أقلام ألوان، رصاص، أوراق مشغولة، ممزقة، مشرمة، تلوينات على تلوينات بالزيت تقتفي أثر الفجوات المتروكة بين مساحتين أو الملصوقة مباشرة فوق الكسرات المأخوذة أصلا من اللون.

من هذه المكونات تولد المواد والأشكال. من مصادفة هذه الأعراس تتشكل زلزلات غير منتطرة. القسمات، سطوح النور يعاد توزيعها، حاشيات تضم في خطوطها تجمعا من عناصر عاشقة معشوقة. فم، عينان، أنف تظهر على نحو غريب، لا يرسم وجها إلا بالقليل الذي يفتح على شيء منه، هو ما سوف يكون عذابه العميق.

أحيانا تكون الحركة لاتزال خشنة. إنها تقتلع كسرة ملصوقة. والآخر على الورق المقوى يذكر بجرح. وهكذا، المعنى يفتصب المادة.

القناع يشدنا بلا رجعة، نظرت البياض تخترقنا كأنها تلقى باللانهاية فينا. وجعه، يقودنا نحو هذا الذي يخفى، يفرض علينا الحاجة إلى أن نفهم لماذا كانت هذه الخطوط الغامضة، هذه الظلال الملتطخة بالقرمزي، هذه الاختلاجات أو هذه القساوات تتضمن دائما النداء ذاته الذي يحملنا إلى ما وراء المظهر، حيث قد، نفهم السر في حياة قلقة، أو في نظرة تلقى على الآخرين.

* سارة فيام فنانة فرنسية معاصرة. جمال الدين بن الشيخ شاعر فرنسي معاصر من أصل جزائري، وهو أستاذ الأدب العربي بجامعة السوربون. وبوالو هو الناقد الفرنسي الكلاسيكي صاحب «فن الشعر»

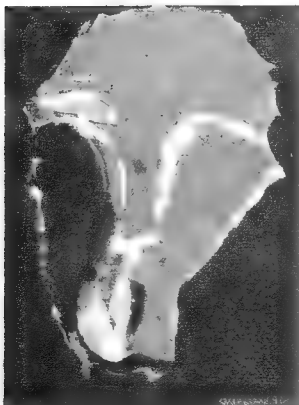
ترجم القصص أحمد عبد المعطي حجازي

وجدير بالذكر أن الأشعار المصاحبة للأقنعة مكتوبة في شكل الرباعيات وهي في الأصل الفرنسية منظومة ومقفاة





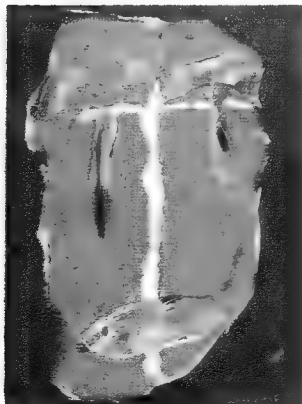
بالكاد هاشية من بياض
ترسم حدود الكينونة
كفجر تحت البلع
أن يحذف الظلمة



أيها الكفن
هل تكشف عن شكلنا هنا
أم عن مجرد الفراغ الأقصر
لظاهرتنا الممزق



دم الشفاه دم الرعب
على صليبه النهار المتقاطع
سيخ
ينشر في الجبال الأربع أوجاعه



انت يانصبة الجذر الاوقيا نوسية
يا رافعا جفنك المعتم
فوق الشاطئ الصخري
نحو افق لا شيء يبشر



عاصفة
مادة معذبة
حيث الألوان تتعانق وتتطارد
حول قلبه يتجدد



أنا في جوف الفجر
بارت ذهبة من اغتلاجات
مثل نذبه يعمل في انتظار فرصته
ليرتد إلى اللا نهاية



أيها الوجه المقرَّب للمسكين
من تمزق لتمزق
تنبتق عن وجه آخر في كل وضعة
من عذابه



فوهة من غمم
تشق قناع الأرض
فاغرة كقَرَج مضطرب
يغمز بعينه لجنوني



لا شيء، غير أنه لا شيء، يكتمل
في كل لحظة ينطفئ الحلم
أو تتزعج الفكرة
في اتجاه الصمت



مظهر مزدوج وقاس
من الحقيقة إلى الأكذوبة
أيّ مظهر من النجوم يحاكي الحلم
هين يتملئ الأسفل في الفياض



رعدة غمر
عند ما يجرذ الجمشت المشتعل
مثل تمبان
على أن يلمق آثار جراحنا



• الجمشت Amethyste حجر كريم •

الرجد حيث يبقى العمل
غير مكتمل
فاقدا أثر غطره
فن العرت



عنوان هذا المقال يذكرني بكتابين أحدهما لوليم جيمس وعنوانه «إرادة الاعتقاد» صدر عام ١٨٨٧، والآخر للفريدريك نيتشه عنوانه «إرادة القوة» أصدرته اخته إليزابيث فورستر. نيتشه عام ١٩٠١ أى بعد وفاة أخيهما بعام. وبذلك تقدر المسافة الزمنية بين صدورهما بأربع سنوات. وتقدر المسافة الزمنية بينهما معاً وبين الحديث عن «إرادة التغيير» بكثير من تسعين عاماً.

والسؤال إذن:

هل ثمة مبرر للحديث عن «إرادة التغيير»؟

للجواب عن هذا السؤال نؤثر الإهابة أولاً بأراء كل من جيمس ونيتشه.

فى كتاب «إرادة الاعتقاد» يقول ولیم جیمس إن اتجاهه الفلسفى يمكن أن يُنعت بأنه «تجريبية راديكالية». التجريبية عنده تعنى أن النتائج التى ينتهى إليها فى شأن أمور الواقع ليست إلا فروضاً قابلة للتعديل فى ضوء تجارب المستقبل. والراديكالية تعنى أن مفهوم «الواحدية»^(١) مازال مجهول الهوية. ومن شأن ذلك أن يفسح المجال للتعددية ومن بينها الإيمان الدينى بشرط أن يتمتع أصحاب هذا الإيمان عن إحداث أى إزعاج فى السوق. ذلك أن اعتقادنا بأن عقولنا مخلوقة على قدر الحقيقة المطلقة ليس إلا مجرد رغبة عارمة مدعومة من النظام الاجتماعى. فنحن نرغب فى اقتناص الحقيقة، كما نرغب فى الاعتقاد بأن تجاربنا ومناقشاتنا تتجه إلى الحقيقة المطلقة. ولكن إذا سألنا أحد الشكاك عن كيفية معرفتنا لكل هذه الأمور فالمنطق عاجز عن الجواب. إنها مجرد إرادة. ولهذا فإن التجريبيين ضد اليقين الموضوعى. ومع ذلك فإنهم لا يكفون عن البحث. والفارق بينهم وبين المطلقين أن اليقين الموضوعى عند المطلقين

إرادة التغيير

* الذى هذا البحث فى مؤتمر «التربية للقانون» بكلية التربية جامعة عين شمس وعنوانه «إرادة التغيير لإدارة التغيير» فى يناير ١٩٩٥.

فهو ضد الركون إلى أية رؤية كونية. ثم إن المعرفة عنده، أداة للقوة، وهي تزداد بازدياد القوة. وإرادة القوة أداة للتحكم في الواقع من أجل أن يكون في خدمتها. والمذهب الوضعي يقطع بالوقوف عند الوقائع في حين أن حاصل الأمر على الضد من ذلك. فليس لدينا، في رأي نيتشه، وقائع وإنما لدينا تأويلات^(٢). واحتياجاتنا هي أساس تأويل العالم من أجل التحكم فيه. ولهذا يرى نيتشه أن ديكاوت قد أخطأ في البحث عن الحقيقة عندما توهم أنه عثر على اليقين الأول وهو أن الفكر يستلزم وجود الفكر فقال عبارته المشهورة «أنا أفكر إذن أنا موجود» ويرى نيتشه أن هذا اليقين الأول ليس باليقين لأنه صادر عن عادة أجرومية وهي أن لكل فعل فاعل.

المعرفة إذن لا علاقة لها بالحقيقة، وإنما علاقتها بصيانة الحياة. وليس في إمكان المعرفة مجاوزة هذه الغاية.

ولهذا يسخر نيتشه من لفظ «الحقيقة» يقول: «نفرض أن الحقيقية امرأة - فماذا بعد؟ إن الفلاسفة من حيث هم دوجماتيقيون عاجزون عن فهم المرأة. ذلك أن الصلابة التي يتناولون بها الحقيقة سلبت منهم القدرة على اقتناص المرأة. والمرأة لم تسمح لنفسها بأن تُقتنص». ولهذا فإن الدجما تشعر بالحزن والياس ومن ثم فهي تكاد تخطئ النفس الأخير. وأخطر خطأ لدجماطيقى كامن في اختراع أفلاطون لثال المير. ومن هنا ينقد نيتشه «جدول القيم» المساند الذي يهبر عن أخلاق المستضعفين، ويؤسس جدولا جديدا للقيم يستند إلى إرادة القوة، وهذه الإرادة هي الاسم الحقيقي لإرادة الحياة، لأن الحياة لا تزهر إلا بإخضاع ما حولها. ومتى وضعنا هذا المبدأ انقلبت القيم المساندة رأساً على

يقع في البداية. أما عند التجريبيين فيقع في النهاية. ومن ثم يمكن إيجاز التجريبية الراديكالية في قاعدتين: الاعتقاد في الحقيقة، وتجنب الخطأ. بيد أن هاتين القاعدتين متباينتان تبايناً تاماً. وبذلك تقف التجريبية في مواجهة المطلقة إزاء الاعتقاد في الحقيقة. يرى المطلقيون أن في إمكاننا معرفة الحقيقة، بل في إمكاننا معرفة متى يتم اقتناصها. أما التجريبيون فيرون أن اقتناص الحقيقة ممكن، ولكن ما ليس ممكناً هو معرفة متى يتم اقتناصها بدون أي خطأ. ذلك أن ثمة فارقاً بين أن نعرف، وبين أن نعرف عن يقين أننا نعرف، والمطلقيون هم الذين يعرفون عن يقين، وهم الذين لهم السيادة لأننا جميعاً مطلقون بالضرورة، ومع ذلك يتساحل وإهم جهيمس عما ينبغي فعله من قبل طلاب الفلسفة: هل يصحون المطلقة أم يتناولونها على أنها ضعف بشري ينبغي التخلص منه؟ بوصفنا عقلاء ليس أمامنا سوى الطريق الثاني، وهو الطريق الأوحده، وما لاشك فيه أن اليقين الموضوعي هو المثال الأعلى ولكن أين هو؟ ومن هنا فإن المطلقيين والتجريبيين ليسوا من الشكّاء بل من الدجماطيقىين وإن كانوا على درجات متباينة من الدجماطيقية. فالمتأمل في تاريخ الأفكار يلحظ أن التيار التجريبي هو السائد في العلم في حين أن التيار المطلق هو المهيمن على المذاهب الفلسفية لأن المذهب الفلسفي يحكم طبيعته هو مذهب مطلق. والدليل على ذلك الفلسفة الاسكولائية التي تتسم بأنها فلسفة مطلقة بفضل استنادها إلى ما تسميه بـ «البداهة الموضوعية»^(٣).

هذا عن إرادة الاعتقاد عند وإهم جهيمس فماذا عن «إرادة القوة» عند نيتشه. لقد قيل عن كتابه الموسوم بهذا المصطلح إنه تنويع لنسقة الفلسفي على الرغم من أن نيتشه لا يريد أنكاره أن تندرج تحت نسق معين.

عقب، وقلب القيم يلزم منه ضرورة. ومع ذلك فإن نقيضه يكشف لنا عن صمودية نقد جدول القيم السائد وقلبه رأسا على عقب لأن السلطة تصافظ على هذا الجدول ولا تسمح أن يكون موضع نقد. فامام السلطة كما أمام الأخلاق يجب ألا تفكر ويجب أن تتكلم قليلا. ولهذا يقول نيتشه إن كتاباتي لا تتحدث إلا عن غزواتي^(٤).

هذا عن إرادة القوة فماذا عن إرادة التغيير؟ وما مدى علاقتها بكل من إرادة الاعتقاد عند ولهم **جيمس** وإرادة القوة، عند فريدريك نيتشه؟

للجواب عن هذين السؤالين ينبغي تعديد العلاقة بين إرادة الاعتقاد وإرادة القوة. كل من الإرأتين ضد الدوجماطيقية. الأولى ضد ما لأن الحقيقة ليست واحدة بل متعددة، والثانية ضدها لأنها ضد الحياة. ولكن على الرغم من أنهما ضد الدوجماطيقية إلا أنهما يفتقران إزاء مفهوم الحقيقة. الحقيقة، في إطار إرادة الاعتقاد، تقوم في مطابقتها للواقع المعيني. وهذه المطابقة تقاس بمدى نفعها أو خيريتها^(٥). أما الحقيقة، في إطار إرادة القوة، فهي بلا معنى لأن هذه الإرادة ضد العقل. يقول نيتشه

لقد حاربنا أنفسنا من الضوف من العقل، من النسيج الذي هيمن على القرن الثامن عشر: نحن الآن لدينا الجراءة من جديد أن تكون عيشيين وأطفالا وشعراء. وفي كلمة واحدة نحن موسيقيون^(٦). ومعنى هذه العبارة أن ثمة ثنائية حادة بين العقل والإرادة عند نيتشه بينما هي أقل حدة عند ولهم **جيمس**. يقول «من المشروع لطبيعتنا الانفعالية بل من اللازم أن تتدخل في جسم الاختيار بين القضايا إذا اقتضى الأمر أن يكون هذا الاختيار أصيلا إلى الدرجة التي لا يمكن بحكم طبيعته أن يستند إلى أسس عقلية^(٧)». ولهذا يستعين **جيمس** بعبارة **بشكل** المشهورة للقلب حجج لا يعرفها العقل^(٨).

السؤال إذن:

هل ثمة مبرر لهذه الثنائية بين العقل والإرادة؟

تاريخيا، هذه الثنائية وغيرها من الثنائيات هي السائدة في تاريخ الفكر الإنساني. فثمة ثنائية بين النفس والجسم، وبين المادي واللامادي، وبين الروح والمادة، وبين الفيزيقي والعقلي. وثمة ثنائيتان هامتان في تاريخ الفلسفة. ثنائية أرسطو بين المعرفة النظرية - epis- teme والمعرفة العملية teché. وثنائية فيكاروت بين الأشياء المفكرة والأشياء المقتدة. ولكن ليس كل ما هو تاريخي هو أمر واجب، لأن الشك أمر لازم ولا لما تطورت الحضارة الإنسانية. ولنحرب شكنا على الثنائية بين العقل والإرادة.

ونتساءل:

ما العقل؟

وما الإرادة؟

في اللغة العربية نقول «عقلَ: أدرك الأشياء على حقيقتها. وعقلَ الشيء: أدركه على حقيقته^(٩)».

وفي الفلسفة يقول ابن رشد «وأما العقل فإن من شأنه أن يتتبع الصور من الهولي ويصورها مفردة على كنهها وذلك من أمره بين وذلك صبح أن يعقل ماهيات الأشياء وإلا لم تكن ما هذا معارف أصلا^(١٠)». وإذا علمنا أن ماهيات الأشياء هي حقيقة الأشياء ويطنا بين العقل والحقيقة سواء في المعنى اللغوي أو المعنى الفلسفي.

هذا عن العقل فماذا عن الإرادة؟

يقول ابن رشد «الإرادة هي شوق الفاعل إلى فعل إذا فعله كلف الشوق وحصل المراد^(١١)». ومعنى هذا التعريف أن ثمة علاقة عضوية بين الإرادة والفعل.

والسؤال إذن:

ما مدى مشروعية العلاقة بين العقل والحقيقة من جهة، والإرادة والفعل من جهة أخرى؟

ونجيب بسؤال:

ما الحقيقة؟

وما الإرادة؟

عن الحقيقة ثمة نظريات ثلاث:

أولاً: نظرية «الحقيقة صورة» أي الحقيقة صورة طبق الأصل. عبّر عنها الفلاسفة المسلمون في قولهم: «الحقيقة هي مطابقة ما في الأعيان لما هو في الأذهان»، وعبّر عنها الفلاسفة المسيحيون وعلى الأخص توما الإكويني في قوله: «الحقيقة هي المساواة بين العقل والأشياء بحيث يستطيع العقل أن يقرر أن ما هو موجود موجود، وأن ما ليس موجوداً ليس موجوداً»، بيد أن هذا التعريف للحقيقة صير الخيال لأنه يفترض مقدماً أن نعرف الأشياء مستقلة عن عقولنا، ثم نقارن بعد ذلك بين الأصل والصورة.

ثانياً: نظرية «الحقيقة قانون». وقد عبّر عنها ديكارت في قوله بأن «سلاسل التفكير الطويلة التي اعتاد علماء الهندسة أن يستخدموها في التحليل على أصعب ما يفرضونه خيلت إليّ أن جميع الأشياء التي تقع في علم الناس إنما تتتابع فيما بينها على هذا النمط، وأن الإنسان إذا كفّ عن أن يتقبل الباطل على أنه حق واحتفظ دائماً بالنظام الواجب لاستنتاج بعضها من بعض لا يجد منها قصياً لا يستطيع الوصول إليه ولا خفياً لا يمكنه الوقوف عليه»^(١). ومعنى هذه العبارة أن الحقيقة في داخل أفكارنا، ولا نعرف إلا بتلازمها المنطقي استناداً إلى قوانين العقل. بيد أن قوانين العقل متباينة بين

فيلسوف وآخر، فقانون عدم التناقض عند أرسطو، ونقيضه أي قانون التناقض هو عند هيجل. وقانون العلية الذي يقضي إلى الحتمية مشكوك فيه عند الغزالي من متكلمي المسلمين، وعند هيوم من فلاسفة الغرب على الرغم من تباین الغاية من هذا الشك. فهي عند الغزالي تبرير للمعجزة، ولكنها عند هيوم لمحض الدوجماتيقية.

ثالثاً: نظرية «الحقيقة نجاح». وقد عبّرت عنها البرجماتية، وعبّر عنها على وجه التخصيص وإيم جيمس في نفيه لوجود حقيقة واحدة لأن الحقائق متعددة، وذلك بسبب التباين في تسمية ما هو ناجح. وما هو ناجح يقاس في إطار العلاقات القائمة. ونحن نرى أن هذا المقياس مخالف للواقع. فالواقع متطور ولهذا فالعلاقات القائمة ليست دائمة. وتاريخ العلم يشهد على ذلك. فعند أرسطو كانت العلاقة قائمة بين وزن الجسم وسرعته بمعنى أنه كلما كان وزن الجسم أثقل كانت حركته أسرع. أما عند جاليليو فلا علاقة بين وزن الجسم وسرعته. فالسرعة واحدة أيا كان وزن الجسم متى أزلنا العوائق الخارجية.

وتأسيساً على هذه النظريات الثلاث ونقائضها يمكن القول بأن ليس ثمة حقيقة، وبالتالي ليس ثمة علاقة بين العقل والحقيقة.

يبقى بعد ذلك التساؤل عن مشروعية العلاقة بين الإرادة والفعل أي هل ثمة علاقة بين الإرادة والفعل؟ ونجيب بسؤال: ما الفعل؟

إن الفعل ينطوي على التأثير، والتأثير ينطوي على التغيير، والتغيير ينطوي على وضع وسائل لتحقيق غاية، أي الفعل غائي. والغاية مطروحة في المستقبل، ومن ثم فالفعل مستقبلي، ولأنه مستقبلي فهو رمز على النفي من

نكر في خاتمة الكتاب أن فيثاغورس في القرن الخامس قبل الميلاد، قد دعا إلى نظرية حركة الأرض التي كان يود إخفاها عن الجمهور ولكنه لم يفلح فأحرقت الدار التي كان يجتمع فيها الفيثاغوريين. ومعنى ذلك أن نظرية حركة الأرض استغرق إعلانها أكثر من ألفي سنة.

وثمة سؤال هنا لا بد أن يثار؟

لماذا تأخر إعلان هذه النظرية أكثر من ألفي سنة؟
جوابنا أن هذه النظرية تستلزم إحداث تغيير في الواقع القائم لأنها تنقل البشرية من الثبات إلى التغيير، ومن المطلق إلى النسبي. ونخلص من ذلك إلى أن هذا التغيير المرتقب هو في صميم الفكرة التي هي من صنع العقل.

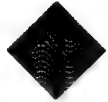
ولكن أي عقل؟

إنه العقل المبدع إذا أخذنا بتعريفنا للبداع بأنه «قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة بحيث تحدث تغييرا في الواقع».

حيث أنه رافض لواقع قائم Status Quo، ويرمز على الإيجاب من حيث أنه محقق لواقع قائم Pro Quo^(١٦).
والواقع القادم هو رؤية مستقبلية من تكوين العقل بهدف تغيير الواقع. إذن الفعل من حيث هو تغيير للواقع القائم هو من العقل وليس من أية ملكة أخرى. وأمثل لذلك من تاريخ العقل الإنساني بنظرية حركة دوران الأرض التي أعلنها كوبرنيكوس في كتابه المعنون «في دورات الأفلاك السماوية» والذي صدر عام ١٥٤٣ وجاءت نسخة منه وهو على فراش الموت. وهذا الكتاب يعتبر حدا فاصلا بين نهاية العصر الوسيط وبداية العصر الحديث. ولكن هذا الحد الفاصل لم تكن صناعته بالامر اليسير. فقد أهدى كوبرنيكوس كتابه إلى البابا بولس الثالث. وقد جاء في الإهداء أن لديه قناعة قوية بأن ثمة أشخاصا سيطالبون بإعدامه هو وأفكاره بسبب نظريته في حركة الأرض، وأنه بسبب هذه القناعة قد احتفظ بسرية هذه النظرية لمدة ستة وثلاثين عاما. ثم

الهوامش

- (١) الواحدة Monism لفظ ابتدعه فولف Wolff للدلالة على المذهب الذي يرد الكون كله إلى واحد كالروح المحض أو الطبيعة المعخسة.
- (2) William James, The Will to Believe, Longmans, New York, 1917, pp. 12-31.
- (3) Nietzsche, The Will to Power, (edit.) Walter Kaufman, Vintage Books, New York 1988. p. 481.
- (4) Geoffrey Clive (edit.) The Philosophy of Nietzsche, Selected from the 18 volume, Mentor Books, New York, 1965, pp. 100, 104, 112, 122, 123.
- (5) William James, Pragmatism, Longmans, New York, 1042, pp. 75-76.
- (6) The Will to Power, p. 524.
- (7) The Will to Belief, p. 11.
- (8) للمعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ج ٢، ط ٢، ص ٦٣٩.
- (٩) مراد وهبه، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٣٧٥.
- (١٠) ابن رشد، تهافت التهافت، طبعه بوجع، دار المشرق، بيروت، ١٩٣٠، ص ٩.
- (11) Descartes, Discours de la Méthode, II.
- (١٢) مراد وهبه، مستقبل الأخلاق، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٢٨.



فضاءات

١٠- ارسم بحرًا وادعوه نورا

ارسم ساحلاً واخطو

هل الجسدُ عملةُ النهارين

لاتزال القمرُ

ولا يزال الخالُ

كيف يكون ظلٌ ولا تكونُ

ذهبٌ من نوافذها لم يزل يهبُ

ذهبُ

ورماتُ باتجاه البحر

هل هي الانثى؟

المناشفُ تعرفُ أن اسمها لا يضيءُ
وأُمِّي التي تتسللُ كل صباح إلى داخلي
لتشدُّ الأربابَ

شارع طنطا بدايته في الخليج
وأخيره الرملُ

طفل وكهل على رأسه يقعدانِ
يُطلِّانِ محترقاً
يُنحوانِ

لمنتصف الليل رقتهُ

مطر في البعيدِ

كلاب تلاعب اشباحها في الزقاقِ

خفير يسيل على وجهه النومُ

من سيعين الأميرة حين تطلُّ

يُعدُّ لها سلماً من حروفِ

بيوض هناك ستبدأ منها الشوارعُ

من بيضةٍ سوف تنهض نورا

طيور الممر ستحسبها نخلتُ

والقناذل غاراً

صبيٌ سيملاً بالونهُ بالهواء الذي نسيتهُ
وكهل سيقعد في غرفة السطح مُنتظراً نَقْرَتَيْنِ
اكانت بالتمارها تتجولُ في البهو حافية؟

ارسم الدائرة امرأة والرجل خطاً

• ٢ •

اضحِ شمعةً وادعوها السُرَّةَ

وغيمَةً وأندهُ الحنينَ

في الفُرقة مقعد لاثنتينِ

رجل بطول صرخة

ومتاهة...

قمرٌ بهجم موزةً هناكِ

وكمنجةً في الجرابِ

ليل ولاشيء للبردِ

ليل ولاحدٌ للمواء.

كلما جاء مارس جاءت معه

اتكون الفيار الذي فيه؟

لا الطيبين بلحزمةٍ من رصاصِ أتوا

ولاجامعو اليرقاتِ

فمن سيُنكّر بحراً بماضيهِ

يحشوا بوسوسةٍ
سوف أغفوا قليلاً
أنا الكهلُ
سوف بلا خجلٍ
اتلصصُ
أتركها تنوهم أن الهواء نقيٌ
لماذا تدارى نواقيسها باليدين
على الخال سوف أحط يداً
وعلى الركبتين
سأعلن أن الدفاتر أولى بها
وفي البعد سبعُ فوائدٍ
أولها أن يظلّ البريقُ
وأخرها النُّزُ
باب الحديد رأى
والمرابونَ
قارئة الكف من غسل لم تهيبها
فظلت على الحدِّ
لم تلُ فيها النجومُ
ولم تبخل الفرو مثل الثعالبِ

هل أكره الباب باردة

٣٠ -

ارسم جسداً عافياً وخالياً من الحرير

وأخر فوائيسه لاتوارى

فى شرفتها المرأة البلاستيكية

حولها الزجاج ولقالب النعير

كيف لرأس واحد ان يلّم

وكيف لجسد ان يدخل الصغير

ارسم سهماً وأطلق وهاوية وأعلن حرياً

حتى مطلع الفجر

وسلاماً بين طعنة وأخرى..

هل يلحق بها ان تشيع وتنسى سماء من الفرو

أو سحبا لم يُرقها الحصان؟

دم ناشف لا يخطأ

ولا يشبه الريح

هذا المحيط الذى تحت نافذتى

لم يكن فى الصباح

ولكنها من كلام سنقفز

أو تهبط السلم النغمى

ستكف بعض الهواء ببعض الهواءِ

وتشفى من النومِ

في الكوب ماءُ

وواحتها لم تنزل في السريرِ

وظلّان في البهوِ

ظلّان ضيّدانِ

لم يكن العاج يهذى

ولا النخل في ساحةٍ يستجيرُ

ولم يكن الصمت من ذهبِ

والكلام سلالَمَ

في الكوب ماءُ

ودافئةٌ لاتزال المشدّاتُ

والنوب أحمرَ

ظل الخريف دماً واقفاً بالوصيدِ

وغل الشتاء أرائب مَكْسُوءةً بالبهائمِ

وظلت تثرثر عن قابعينِ

مواكبهم لاتصدّ

ويالتار تلهو

هي التي في حفسنها صار الهواء نكرا

٤٠ -

اقول للرسام

كلما اطل من يديه بعضها

وكما اخفت

هي التي من اجلها احب ذاتة اللبيب

والتي بجنة

جحيما اشترى.

تنز الدنيا بالمطر قطرة قطرة، ووصيف المحطة المفصول يصخب بالضحكات والكلمات، باصطفاف الاكف وصراخ
الأطفال وهزيمة البائسين، وأنا وسط هذا الزعيق - المتجمع في حين والمتفرق في حين - أرفع عيني قليلا، فيضايقتي تردده
الواضح.

اشتريت جريدة المساء وسألته إن كان يريد سندوتشات، طوى الجريدة وألقاها إلى جانبه في إهمال غافلي.. قال
لا أريد شيئا وراح من جديد ينيهني إلى ضرورة الحفاظ على الشقة.

كان الغضب على وشك أن يداهمني، وأحببت لو أذهب وأنا ألين شقته هذه والين نفسي.. العنهما بصوت، وكنت أحب
لو أن هذا الصوت يخرج مني عاليا، لكن الأحداث تداعت فجأة وراحت تهيب النفس للانشراح، انساب صوت مذيعة
المحطة حالما.. بينه الركاب أن قطار الصعيد القادم من وصيف رقم ٨ إلى مدينة المنيا سوف يقلع حالا، ثم راح جرس
المحطة يبق في تواصل ومالبثت الصافرات أن انطلقت صاخبة، صافرة وراء صافرة، شعرت بها تطير بي وتعود، تحملني
وتلقيني وثمة أشياء كانتها طيور، راحت ترف في رأسي وتحلق وكأنما أفرعتها هذه الرعشة التي سرت في كل عريات
القطار، فراحت ترقط برفيف أجنتها غرائزي الكامنة... واحدة واحدة، وكنت أحب أن تطول هذه الرفرفة.. لكنني خفت أن
يلحظ هو هذا لخرجت أضغ يدى فوق رأسي حتى لا يراها ترف.

كل هذا حدث في لحظة حتى بدأ هذا الانسياب البطيء لعريات القطار يخلف وراءه وصيف المحطة خاليا من الناس، إلا
أنا... أنا وحدي كنت أقف لا أزال، غير قادر على منع هذا الشعور الذي راح يجتاحني في تلك اللحظة ويحتويني.. أتى
امتلك الدنيا، فلم أقاومه، وتركت نلسي حين ولبت وجهي شطر باب المحطة، أن أمضي في براحها، مفرد الذراعين،
تحتويني النعمة الباردة، اللينة برششات المطر.. تفتح في سرائري كل بوابات الفرح، وتجعلني أتجتر.

كانت القاهرة كلها أمامي، وكنت أراها عن آخرها.. تبدو في تلك اللحظة أجمل مدن الدنيا.. ليلها الحاني يهبط برفق،
على جناح نسمة مضمخة بقطرات مطر في حجم حبات السمسم وتتشمع أرضها بده لذيذ ووددت لو أطيرو وتمنيت لو أن
لى محبوبة، تتأبط نراعي الآن.. أوشوشها فتضحك وتوشوشني فاضحك... نجري ونطير معا، وحين تظل الشوارع من
الناس، تعود إلى الشقة معا.

ورحت أنط فوق أرفصة الشوارع وأتلكا أمام باطاتها الزرقاء بلا هم يحتويني... أقرؤها وأفرح.. إذ أعرف لأول مرة
اسمها.. أرى البيرت العالية تلف نفسها في اللف، ورائحة الطيب التي تفعم أحواسها، تسيل اللعاب وتشمرني
بحضن بلتي البعيدة.

كنت أنظر في وجوه الناس بلا خجل، ورحت أحف بهم ويحفون بي، وكنت حين استشعر لمس أجسامهم الدافئة
يفارقني الشعور بالغيرة والحسد... هذا الشعور الذي ظل يوما يلازمني منذ جئت القاهرة وسكنت في غرفة فوق
السطوح. لا أحس أبدا أنني وحدي في بيتي مثل كل هؤلاء الناس، بل لا أستطع أن أقول إن لي بيتا.

الآن أنا مثلهم، مثل كل هؤلاء الذين يسبرون أمامي، ويطلقون في الليل أبوابهم ونوافذهم.. أملك شقة، وإن يضايقني إن بقيت أمشي طول الليل وأرسل في المسير، فحين تتعب قدمي سأعود إليهما.. أخلع ثيابي وأرميها في أي ركن.. وإن يهمني إن بقيت عارياً أو ارتديت ثيابي.. وسيكون في مقدوري أن أشعل جهاز التلفزيون وأرفع صوتيه عالياً وسأخبر نفسي - دون حرج - ما بين الأكل والنوم.. وإن احتار طاماً في قدرتي أن أفعل الشيتين.. سأشعل الضوء إذا ما رغبت في النوم وإن أطفئته وسأضفي في أي وقت إلى الحمام وإن أجبر على الانتظار حتى يأتي دوري.. سأنام في السرير بعرضه وأمد ساقني كما يحلو لي وأظل أقلب كما أحب.. أسمع إذاعة صوت العرب حتى أغفو وأروح في النوم ويظل الراديو يوش حتى أفيق وأطفئه.

ووددت لو ألف القاهرة كلها.. ورحت أحب كل الشوارع التي أمشي فيها.. ألق أمام المماثر العالية ولا أجد أحداً، وأحب لو أصفح كل الناس، وأعزم على أحدهم أمام باب الشقة - ولابد أمام باب الشقة - ليتناول الشاي معي وأظل الح دون خوف حتى يدخل.

ووجدتني أحب جابر وأتذكره وقت أتاه التلغراف من والده وكنت ساعتها ضيفه على الغداء.. رحت أتذكره والقطار يمضي به إلى المنيا الآن.. ووجدتني فجأة أضحك، أضحك بصوت عالٍ غير قادر على منع نفسي أن يراني الناس هكذا... إذ فجأة تذكرت وجه جابر، حين شعر بالتورط بعد أن وافق على منحى الشقة، وقت غيابه الأمر الذي جعله تلقاً طول الوقت غير قادر على التراجع.

وَمَضَتْ السماء بشريط رفيع من البرق وسمعت صوت الرعد القوي الذي يعقبه.. اندفع الماء دفقة دفقة، نالبت أن تواصلت وراحت تهمل في سيل غمر الشوارع وألغى واجهات البيوت بعنف.. راحت الناس تجري وراحت أجرى معهم، أبلط في المياه التي راحت تجرفها الريح فوق أسفلت الشوارع.. كنت لا أخشى ابتلال قدمي، إذ كنت أعرف أنه في نهاية الأمر سوف أنام فوق سرير مفروش بملامة نظيفة ولحاف من القطن.. وكنت أحب أن أظل هكذا.. أجرى تحت المطر وأبلبط.. ألق مع الناس أسفل شرفات البيوت وأتس بينهم في مداخلها وإذا وقف المطر تجري، وأفرح لأنني مثلهم، أجرى ناحية بيت اتخيله الآن - مثلهم - يحتويه الدفء وينتظرنني، لكن إحساساً مفاجئاً بالجوع جعلني أفكر لو أمشي الآن إلى الشقة، ورائتي الرغبة في أن أشتري كل ما كان في نفسي.

كان المطر يهطل والشوارع راحت تخلو من ناسها، والجوع الذي كان يتفاقم راح يقلص رغبتي في الانطلاق.. فأنذت أعود بسرعة ناحية محل البقالة القريب من البيت.. اشتريت كيس لب أسمر وعشر بيضات وخبزاً فينو وزجاجة حليب وشايًا وزيتونا أسود وجبة رومي وعلبة سجاثر بلومنت.

كنت أحمل الأكياس وأضفي لصنري وأنا أستمري لذة الاقتراب من البيت والشعور بالجوع.. فأنذت ألس حبة زيتون من خارج الكيس وراحت أضغط عليها وحين شعرت لينة لحمها تحت أصابعي، بقيت أضغط عليها حتى أتجسس عسيرها

وشعرت ملوحته تجرى في نفسي.. ورحلت اقتراب من البيت وفي كل خطوة كنت ادفع يدي إلى جيب بنطالوني.. اتحسس مفتاح الشقة وألمس بربو حافته وذلك الشق الطويل في منتصفه وكنت افرح إذ أجده هناك يملأ جيبي عن آخره.

لقدت فوق السلالم برشاقة ومرت بخفة إلى الشقة.. خلعت ملابسى ولبست بيجامتي الكستور.. أحكمت غلق النوافذ ودخلت إلى المطبخ أجهز طعام العشاء.. أفرغت محتويات الأكياس كلها أمامى وفجأة وجدنتى أغنى.. أغنى بصوت عالٍ، شعرتة يخرج من كل حلقي، ولابد أنه كان عاليًا أكثر مما حسبت، إذ إننى بعد فترة طويلة فتحت الباب بعدما سمعت طرقات عنيفة فوجدت مأخوذاً بالدهشة.. وسمعتها تقول تلك التي رأيتها واقفة أمامى، إنها ظلت تطرق الباب مدة طويلة وإنها كانت ستمضي.

كنت الاحظها ترتجف.. تعلق قطرات مطر على وجهها وخصلة من شعرها تتسدل ما بين حاجبيها، فيما تخفى بقية شعرها أسفل إيشارب حريرى.. سألتها عن تكون.. قالت إن اسمها سعاد وإنها كانت تأتي أحياناً لجابر وقالت إنها تعرفه من زمان وسألتنى إن كان موجوداً ثم راحت تنظر إلى السماء في محاولة لإقناعى أن الدنيا تملط.. دعوتها للدخول... ورايتها تنسل إلى الشقة بانسجاية رقيقة، فرحت أتبعها وإحساس مفاجئ برغبة راح يعترينى، حتى أنى قدرت أن صوتى - إن تكلمت - سوف يخرج منى مرتعشا فلذت بالصمت.

كنت أعرف أن شقق الرجال الذين يسكنون وحدهم، غالباً ما يتردد عليها نساء، يستطيع الواحد أن يحكى معهن فى أى شيء ويفعل معهن أى شيء، وحين انتهيت إلى أن هذه التى تلقف أمامى واحدة منهن، كان الخوف قد اجتاحنى وبرز فى أطرافى وجعاً لا يقاوم.

كانت تتلفت حولها يتوجس.. فلخبرتها أنه ليس هناك أحد غيرى ورحلت أتقسم... كنت أحاول أن أبذل أمامها جريئاً.. غير مهم ، وأنه من الممكن أن تحكى معى وأحكى معها فى أى شيء.. لم تبسّم وجلست فى مكانها.

كانت نحيلة وضعيفة، يخلط الإرهاق والحزن على ملامحها فى أن.. وكانت تبدو مكسوفة، تشرد بعينيها للعبة السفلى وتطرف.. سألتها إن كانت تريد لو تشرب شيئاً.. قالت إنها تخشى أن تعطلنى وإنها ستجلس قليلاً ثم تذهب وراحت تقيم كفيها وتكرهما، وبين اللحظة والثانية تنفخ فيهما، وحين كانت عيوننا تتراقق خلسة، كانت تبسّم ابتسامة مصطنعة.. كنت أحسها تضايقتى.. قلت لها إنى صاحب جابر الروح بالروح وإن اسمى صلاح وإننى من بلدته نفسها وإن عليها أن تأخذ راحتها وتعتبر البيت بيتها ثم رحت أطلب منها أن تبذل ملابسها حتى تجلس براحتها، فسألتنى إن كان هناك بيجامة أو جلباب، وحين ابتسمت وأجبت بنعم.. شعرت أن ثمة هدوء انسل إليها فجأة وجعلها تضحك حتى بانت أسنانها.. على حين راح شيء يضغط على قلبي، جعلنى أشعر بالوجع، ورحلت افرح بهذا الوجع، إذ كنت أحس فيه شيئاً لنيزاً أخذ يزعجنى.. على أننى فجأة ارتعبت أن تلاحظ هى ارتعاشتى، فمستهنى بى، لذا قررت وأنا أعود بالجلباب من حجرة النوم، أن أقف عند بابها، وأمسك بقمي جيداً فى الأرض وأثقل بكامل جسدى فوق ساقى.. ومن هناك أنابها.

رحت أجهز العشاء، وكان ظني بإثاء قد راثنى ارتعش، يخلق شعوراً بالضيق، راح ينقر رأسي.. كانت قطرات المطر تضبط بعنف زجاج النافذة وكنت أحسها فيما بعد خيوماً رقيقة تنسأل على سطح الزجاج بيظه موحش، وفي الخارج كان صوت الريح يصفر ويهوى، وهذا ما جعل شعوري بالضيق يتفاقم... ووددت لو ارتاح من هذا الخاطر، فاتفقت بيني وبين نفسي، إن كانت راثنى ولحت بهذا، فلن أهتم وسوف أتمد النوم بعد العشاء مباشرة وإن أبالي، إلا أنها حين خرجت من حجرة النوم تضحك وهي تنتظر ناحيتي، طار قلبي من الفرح.

كان جلباب جابر يفيض عليها، وكانت تضحك بمتعة.. تضع كفها فوق شفيتها وتميل للوراء باندهاشة وخمنت أنها لابد الآن فرحانة وأنها أيضاً لم تكن قد لحظت ارتعاشتي.. كانت أكثر جمالا، وكنت أراها طفلة نضرت فجأة، وراحت عيناها تظفران بالألق.

جاءت عندي ترفع ذيل الجلباب بيدها.. شعرها المحلول يرتقى بنعومة فوق كتفيتها وبعض من جدائله انسلبت فوق صدرها.. وفقت بجوارى وقالت - وكانت تضحك لا تزال - إن كل الرجال الذين يسكنون وحدهم شطار في الطبخ.. ثم عرضت أن تساعدني، لكنني أقسمت برحمة أبي أن تبقى في مكانها ولا تتحرك وقلت لها إنني فقط أحب لو تظل واقفة بجوارى، لكنها راحت تقول إنها تعودت دخول هذا المطبخ منذ فترة طويلة وإنها لا تدرى لماذا يهف عليها وجه جابر الآن.. ثم قالت إنني ربما أذكرها به.. سألتها إن كانت تحبه، فأجابت بإيماء وأخبرتني أنه طيب القلب جدا وهنون جداً وأنه يملك شفة، ثم راحت تضحك حين أخذت تخبرني أنه حين ينام يملأ الدنيا بشخيره.. كانت تضحك بصوت عال ثم سكنت فجأة.. وسألتها إن كانت قد تزوجت فأجابت بنعم على أنني لاحظتها فيما بعد ويطرف عيني.. تطير بعينها خارج نافذة المطبخ، وكانت واجمة.

كنت قد انتهيت من تجهيز العشاء، فطلبت منها أن تساعدني في حمله.. لكنها اعتذرت ضاحكة.. إذ كان لا يمكن أن تسير بهذا الجلباب والطعام في أن.. جلستنا معا فوق كنية الصالة.. وفرشنا الأطباق فوق الترابيزة أمامنا.. كنت أجلس بقربها وشفة فراغ كان يفصلنا.. وفكرت لو التصق بها وأشعر حينذاك طراوة جسدها الذي كنت أعيش تخفيه منذ لحظة دخولها.. أشعلت جهاز التليفزيون وحين عدت جلست أكثر التصاقا بها فلم تتحرك.. وأحببت لو أقوم وأجلس ألف مرة... وفي كل مرة تلين وتطاوعن بسكوتهما، ثم اقترب منها وتقرب مني وأشعر دفنها.. وأروح أدمع الله لو ياتي بالريح العفوية فتدفع النافذة وتهجم علينا، كل الريح تهجم علينا وتموى.. فتخاف وترتجف وحينذاك أضعها والمس بيدي - بلصابي هذه - طراوة جسدها، التي كنت أحسها الآن تنهش في جسدي.

قالت إن جابر لم يخبرها أنه سيذهب إلى بلدته وطلبت وسادة.. ورحت أطلب منها أن تمد ساقها فوق الكنية بعنما القيت فوقها بالبطانية الصوف.. ورحت أجلس فوق الأرض - أمامها - وفكرت أنه هكذا يمكن أن أدفع بيدي تحت البطانية إلى جسمها وهي لن تمنع، إلا أنها قالت فجأة.. إن جابر كان دائما مايفعل معها هذا، وراحت تنظر إلى التليفزيون بفرح كنت أحسه يخرج من قلبها، ثم لفت البطانية حول نفسها بانسجام كأنها تستمتع بمقاومة البرد.. أشعلت سيجارة

وسألتها إن كانت تريد فوافقت.. وكان في التلفزيونين ساقية تدور وامرأة تهدى حبيبها الذى سيسافر... طاقية صوف
وسلسلة فضة وهو كان يضم يدها إلى صدره.

فكرت أن أشرب شاياً، ورجت وأنا فى المطبخ أنادى عليها.. كم ملعقة سكر تحب، فلجابت بالفرحة نفسها التى أراها
قد افترشت سرائرها.. إنها تحب الشاى خفيفاً ويدون سكر، وحين اعترضت بشدة، وكنت مازلت فى مكانى - أن شرب
الشاى هكذا يمس الدم من الجسم ويجعل لون الوجه أصفر كالليمونة، ضحكت وأشارت بأصابعها إلى حين عدت حاملاً
صينية الشاى، وراحت تصيح «إنها نفس تكشيرة جابر ونفس قوة اعتراضه ونفس كلامه حين كان يفضب».. وقالت إنها
فرحانة وبمسوطة لأننى فى كل شىء أنكرها بجابر.

كنت أود لو أسب جابر أمامها وأسبها أيضاً.. أغضب وأذهب إلى حجرة النوم وأتركها.. وأطفئ التلفزيون وأخبرها
بأننى زفقت من سيرة جابر وأنى كرهته.. لكننى أطفأت نور الصلاة، وخفضت صوت التلفزيون ورجت وأجلس فى مكانى
- فوق الأرض - أمامها.. ووجدتني أقرب بوجهى من وجهها.. وحاولت قدر إمكاني أن أجعل يدي تستقر فوق صدرها
دون ارتعاش، فطرفت بعينها ناحيتي.. ونهني شعاع التلفزيون، السارح فى العتمة، والساقط علينا لصفاء عينيها.

راحت العتمة تلتفنا.. فيدوننا كأننا واحدا.. ومن تلك اللحظة بدأ الزمن يعضى ببطء شديد بيننا، وبيننا كان صوت الريح،
ونظر المطر فوق النوافذ.. ورتابة أنفاسنا.. وموجات الدفء التى راحت تدفق من تحت البطانية.. انقلبت ناحيتي.. وهينذاك
ترامقت عيوننا ولم تطرف.

راح قلبي يخفق بشدة.. وتمنييت لو أدخل بجوارها أسفل البطانية.. ووددت لو أقول لها إننى أحبها.. وإنها أجعل امرأة
فى الدنيا كلها.. وأقسم لها برهة أبى أننى أحب لو أتزوجها الآن وأعيش معها بقية عمرى.. ووجدتني أحنو عليها..
ورجت أمد يدي لتضمها فى رفق.. وراحت هى تقرب برأسها إلى صدري.. فشعرت بيدي حينذاك تستشعر لذة الضم.

كانت دائرة الدفء تتسع.. وسمعت أنفاسها تخرج بصوت كائنها رفيف أجنحة تمضى بعيداً... وراح صدرها يملو
ويهبط فى انساق.. ولحنتها تتألم مرة، ثم مرتين متتاليتين، وإذ بها تغفو فوق كفتي.. رجعت أخضط بأصابعي وأهزها،
لكنها فتحت عينيها وأغلقتهم فى تناقل ضايقتي.. أخذت أهمس فى أذنها أن تصحو.. وبقيت هكذا.. أهزها وأهمس:
سعاد.. سعاد.. وحين جاهته نيتي عينيها مفتوحتين لثوان، راحت تقول وهى تلتفت إلى الجهة الأخرى فى دلال:

- أروحك يا جابر.. أنا تبانة النهاره.

ورجت لا أعرف، بعدما سحبت يدي مقهوراً.. أأضنى إلى حجرة النوم وأتركها وحدها.. أم أبقي بجوارها أحنق
بكسوف إلى التلفزيونين.

هـ. ساس أنا ماريا*
ت: صلاح السوي

لقد أصبح من الشائع القول بأن الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر شعبية في عصرنا ، وأنها فرع أدبي يمكن أن يعتبره قطاع واسع من الجمهور القارئ مجال قراءته المفضل . ويمكننا بقدر من التبسيط - أن نقول : إن القارئ الذي يعتبر نفسه متابعاً للحياة الأدبية في جزئها الأكبر ، هو قارئ للرواية بالضرورة . إن هذا الوضع ليس فقط ناتجاً عن تطورات عصرنا على وجه الخصوص ، بل يعود في تكوينه إلى القرنين السابقين عندما اقتحمت الرواية مجال الأدب لأول مرة ، ولعله كان مفاجئاً وقتها أن هذا الجنس الأدبي قد تبوأ موقعاً قيادياً بين الأجناس الأدبية المفضلة عند الجمهور القارئ والمثقف خلال وقت قصير جداً (بعض المقود) : هذه الحقيقة تؤكدنا إحصائيات النشر في هذا الوقت : وحسب هذه الإحصائيات فإن الروايات التي ظهرت ابتداءً من الثلث الأول من القرن الثامن عشر قد تزايدت أعدادها من عقد إلى آخر . إن هذا الطريق المنتصر للرواية - وهو ما يعني أنها حازت شعبية كاسحة ومتزايدة في أوساط الجمهور القارئ - قد تواصل منذ ذلك الحين .

تحولات الرواية الأوربية

إن كل عصر اجتماعي وتاريخي ينتج تعبيره الأدبي الخاص . وبما أن الظروف التاريخية والاجتماعية المشكلة للملح العصر تتغير من وقت إلى آخر ، فإن هذا التعبير الأدبي يتغير بدوره من عصر إلى آخر . إن هذا يعني - فيما يتعلق بالرواية - أن رواية القرن العشرين ، رواية عصر الطائرة والطاقة النووية وارتداد الفضاء هي بالضرورة شيء آخر مختلف عن رواية القرن الثامن عشر أو التاسع عشر ؛ وهنا يبرز السؤال : ترى أي

(*) المؤلفة نالدة مجرية معاصرة . والدراسة المترجمة هنا ، قدمت بها الكتبة أحد كتبها النقدية

وإذا اعتبرنا أن الرواية هي كل عمل كُتبَ شِراً ويحكى حدثاً بتسامع معين ، فإننا لا بد أن ننسب الرواية بداية إلى العصور القديمة (ما قبل الميلاد) ، حيث أن الثقافات الشرقية القديمة - الهندية ، الفارسية ، العربية - وما قبلها بقليل ، قد قدمت بدايات روائية . وكذلك فإن الجد الأول للرواية الأوربية ، من ناحية ثانية ، هو ما يمكن تسميته بالرواية الهيلينستية التي ظهرت في القرن الأول بعد الميلاد . ومن بين هذه القصص المبينة من عناصر حكايات المغامرات والموتيفات الجنسية (الحب) والتعقيدات التي تخلفها علاقات الحب ، فيما يتعلق بالرواية الأوربية . كانت رواية **هليودوروس الفينيقي** Foniciai Heliodoros بعنوان « رجالات ثيجينيس و خاركيليا إلى إثيوبيا » (القرن الثالث بعد الميلاد) . وقد أصبح لتلك الرواية تأثير أكثر وضوحاً فيما بعد هذا التاريخ بكثير ، خاصة في القرن السابع عشر . وإلى جانب الملحمة الفروسية والبطولية التي سيطرت على الساحة الأدبية في العصور الوسطى لم يكن للرواية وجود يذكر ، ولكن كانت البداية في عصر النهضة مع ظهور الفردية ، حيث شاع الإحساس بأهمية الرواية باعتبارها الفرع الأدبي الذي يضع الفرد في بؤرة الاهتمام في مواجهة البطولة الجماعية الملحمية ، فهي تصور الفرد والمصير الفردي في علاقته بالعالم الخارجي . ويمكن اعتبار المجموعات القصصية الإيطالية في عصر النهضة مثل « **ويكاميرونة** » (١٣٥٢ - ١٣٤٨) **ليوكاشيو** Boccaccio بمثابة الصورة الأولية للرواية ، مثلها في ذلك مثل الأعمال الثورية ذات الطابع الشعري والصياغة الجزلة المرتبطة بروح عصر النهضة ، والتي كانت بمثابة مرحلة انتقالية من الفنر التعليمي والانتقادي

الأشكال ، التي تتغير إليها الرواية مع تغير العصر ، تتوافق مع حدود الجنس الروائي وأنها يخطو إلى ماوراءه ؟ إن هذا التساؤل إنما هو تساؤل اصطلاحى Terminology خالص ، فكيف نحدد ونفهم الرواية ؟ ، وإلى أى مدى نذهب مع هذا التحديد ؟

يؤكد تاريخ الرواية حتى وقتنا هذا أن هذا الجنس - من بين أجناس الأدب الأخرى - هو الأكثر مرونة والأكثر قدرة على إعادة التشكل ، كما أنه الأكثر استعداداً لتعدد الأشكال وهذه الكيفية متواصلة - من ناحية ، ومن ناحية أخرى قادرة على استيعاب المتعلقات التي تخلفها حركة الواقع الدائبة . إن هذه الكيفية متواصلة بالقدر الذي تنطلق فيه الرواية من عدم الارتباط النسبي بشكل صارم ، وهو الأمر المترتب على حقيقة عدم وجود قوانين ضابطة تندرج تحت قوانين الأدب . والرواية - أصلاً - لا تنسب إلى مجال الأدب الرفيع ، فالبولونيك (الشعر) والريتوريكا (الخطابة) قد سبقاها ، بينما لا يمتان لها بصلة ، وذلك تعذرت كتابة قوانين خاصة بشكلها الفني . كما أن كتابها الأوائل أنفسهم لم يكونوا رجال أدب بالدرجة الأولى . وإنما كانوا - بشكل أو بآخر - دخلاء على مجال الأدب . وهكذا فقد نمت الرواية وترعرعت دون تقييد بأي قوانين محددة ، ودون مؤلفين موهوبين ، ولذلك فهي مستعدة لتقبل أكثر الموضوعات اختلافاً ، وأن تمنح مذاق كل عصر وأن تلبي احتياجات كل القراء ومن جانب آخر فإن استعداد الرواية للتشكل والتغير بلا نهاية يؤدي إلى صعوبة تقنين المعايير التي تساعد على معرفة حدود الرواية من الناحية الفنية الشكلية ، ولذلك فإنه لا يمكن القطع بشكل واضح أنه في أى من مراحل تطورها قد أصبحت الرواية جنساً أنيباً مستقلاً .

إلى القصة المترابطة (زايلايس Rabelais: بانثا جرويل Pantagruel ١٥٣٢) وجارجانتوا (Gargantua ١٥٣٥) إضافة إلى الصياغات الشعرية للملاحم النثرية الفروسية الخاصة بالعصر الوسيط .

وحوالي عام ١٥٠٠ في أسبانيا خرجت إلى النور الصياغة الشعرية المطولة لرواية أماديس Amadis الفروسية التي ظهرت في البرتغال في القرن الرابع عشر والتي أحدثت أثرا واسعا النطاق امتد لفترة طويلة ، حيث ساهمت في انتشار المثل الأعلى الثقافي والحياتي للطبقة الأرستقراطية المعاصرة لها عبر مشاهدتها وقصولها المليئة بالحكايات الخيالية ومغامرات الحب . هذه الرواية التي كانت تقع في الأصل في أربعة مجلدات اتسعت لتصبح - بفضل المترجمين والمنفحين والذين أضافوا إليها - في أربعة وعشرين مجلدا ، وقد كان ذلك سببا ونتيجة في الوقت نفسه لكونها واسعة الانتشار بدرجة ساحقة ، خاصة في فرنسا . لقد كانت هذه الحكايات الغرامية الرشيقية التي تراكمت وتكاثرت ، هي المقدمة والتمهيد لرواية البلاط التي ازدهرت في القرن السابع عشر ، أو ماسمي بروايات البطولة والحب - Heroik- us- galans . وقد انطلق هذا النوع من الرواية من الأدب الفرنسي لينتشر إلى باقي الآداب الأوروبية . وكان من أهم سماته أن المكان والزمان الذي تجري فيها الأحداث عادة ما يكونان بعيدين وغريبين ، مثل اليونان القديمة أو روما القديمة أو إحدى ممالك الشرق الخيالية . كما أن الأبطال - بدون استثناء - لابد أن يكونوا من علية القوم : أمراء وقادة جيوش ، أبطالاً مؤسسين للممالك ، وسفراء ممثلين لشعوب وملاذ ، في حين كانت مغامراتهم

أحداثا تاريخية ذات أهمية جلية ، حيث يقررون خلالها مصير أمم وشعوب . لقد كان العالم الذي يجري تصويره في هذه الروايات هو عالم المثل الذي يلعب البلاط الدور الرئيسي فيه ، بينما المكان هو البلاط حيث تدور الحياة السياسية وتدار أمور الدولة . في حين يهتم الأبطال - اللبالغ في عظمتهم وسموهم - بشئون الحب الرقيقة ، ولكن حبهم أيضا لم يكن ليخرج عن حدود السلالة المالكة والعائلات النبيلة : علاقات أبناء عائلات الأمراء والأسر المالكة ، حيث تقوم العقدة الروائية على أساس الصراع بين المشاعر العاطفية ، وقيم الاحترام والمجد والالتزام بالواجب المفروض على رجال الدولة الشبان ، وكذلك مصالح العائلة . لقد قاعدت روايات البلاط في القرن السابع عشر (على سبيل المثال : رواية «لي جراند سيروس» Legrand cyrus لمدام دي سكوديري Mlle de scudery ١٦٥٣ - ١٦٤٢) على تحليل وتشريح التناقضات العاطفية الحادة والناعمة في الوقت نفسه وذلك دون الوصول إلى نهاية محددة . هذه التناقضات العاطفية تصل في بعض الأعمال الجيدة إلى إيمان روي من نوع معين (مدام دي لافاييت) Mme d de Lafayette : « لا برنيس دي كليفي» La princesse de Cleves (١٦٧٨) . وكان العمل الروائي الكامل المتفرد الذي أنتجه القرن السابع عشر هو رواية سرفانتس: «دون كيخوته» Don Quijote (١٦١٥) - (١٦٠٥) . حيث تتعرض لمثل الفروسية في العصور الوسطى بطريقة تهكمية ، غير أنها - في الوقت نفسه - تطرح معاني عميقة للغاية ، فهي تعبر عن أزمة عصر النهضة المتأخر Reneszansz وإنهيارتناسقه من خلال تصوير الصراع الذي يقوم على إبران التوتر المائل بين

العالم الموضوعي الذي تغير بشكل جذري وبين الإنسان الفرد الذي لا يزال يتشبث بأوهام العالم الروحي لاجتماع أصبح غير عصري. وفي مواجهة «رواية البلاط» وبالتضاد معها ، ولّد في القرن السادس عشر الميلادي بأسبانيا - ومنها انتشر إلى باقي أوروبا - نوع روائي جديد «مضاد للبلاط» Udvar ellenes ، إنه «رواية البيكارسك» Pikareszk . حيث «البيكارسك» Pecarو - البطل الشامل لهذا النوع الروائي الجديد - الذي ينتسب إلى الفئات الشعبية الدنيا ، بل إنه صعلوك مكر يعيش خارج المجتمع ، وغالبا ما يكون طفلا غير شرعي لوالدين ذوي أصول أرستقراطية ، يخلق لنفسه وضعاً اجتماعياً معقولا من خلال احتياله على عقول السادة الكبار وتغلبه على دهانهم بهاء أكبر . وخلال صعلوكه يندك ببشر من مختلف المشارب ، من ناحية انتمائهم لطبقات اجتماعية متباينة وقوميات مختلفة . ولذلك أصبحت قصص مغامراته شهادة على عصره وعالمه أيضا ، وغالبا ما كانت ترسم صورة انتقادية منهكة - Szatir- ikus عن المجتمع ، وخاصة عن مؤسساته الذين لا يدخلون ضمن نطاق الممتنعين بالحقوق الاستثنائية . وليس عن الممتنعين بها (طبقة الحكام والأمراء والنبل) . وتمثل الخصائص البنيوية لرواية البيكارسك في أن حدثها يقوم أساسا على سلسلة من المشاهد الفرعية التي يربط بينها البطل وحده . وقد أوجد هذا النوع الروائي الجديد العديد من الكتاب الذين احتضنوه في الآداب الإسبانية والأوروبية الأخرى . ومن بين روايات البيكارسك التي أنتجت قيما أدبية حقيقية وتمتعت بقدر كبير من الأهمية كانت رواية «سيمبلي كيسيموس» Simpti Cissimus (١٦٥٩) للكاتب الألماني جريميلساووزن - Grimmel- sausen ، ورواية «جيل بلاس» Gilb las

(١٧٣٥، ١٧١٥) للكاتب الفرنسي ليسيج Lesage . في هذه الأعمال النثرية نجد تصورا كاريكاتوريا للمجتمع ، وفي البعض الآخر نجد تناولا حادا لقضايا اجتماعية حقيقية ، بما يمثل مقدمات الرواية الواقعية التي ظهرت بعد ذلك .

إن هذه الأعمال القصصية النثرية - حتى التي أطلقنا عليها مصطلح «رواية» حسب تاريخ الأدب الأوربي العام - ليست روايات بالمعنى المفهوم للقارئ المعاصر وبالمعنى المفهوم لمصطلح الرواية في الاستخدام المعاصر للغة . حيث لم يوجد النوع الأدبي الذي يدعى رواية الآن - حسبما تواضع الجميع - إلا في القرن الثامن عشر . أما ما يمكن أن ندعوه بالأدب الروائي الذي يبدأ من العصر العبودي حتى أوائل القرن ١٨ ، فيعتبر تمهيدا للرواية بمفهومها الحديث . فالرواية - حسب مفهومنا المعاصر ، عمل نثري على قدر من الامتداد والكبر النسبي ، يقوم على أساس سرد حكاية ما ، يتم ترتيبها على كيان بنيوي موهّد وتسمى إلى الإيهام بالواقع . إن الرواية الحقيقية التي يمكن اعتبارها رواية كلاسيكية هي تلك التي ظهرت في إنجلترا التي سيطرت فيها البرجوازية مبكرا ، باعتبارها الجنس الأدبي الحكائي الأكثر تناسبا مع طموحات الطبقة البرجوازية ونوقها ، تلك الطبقة التي قويت اقتصاديا ووصلت مؤخرا إلى السلطة سياسيا . إن العالم الفانتازي Fantastizikus لحكايات مغامرات الفرسان النبلاء لم يجذب اهتمام البرجوازيين ذوي النظرة العملية والعقل المعتدل التفكير ، كذلك الحكايات المبالغ في زخرفها اللغوي في قصص الحب البلاطية الفاضحة ، ولا الأعمال ذات الطابع الرومانسي التي تحكي عن حياة البساطة المنعقدة في روايات الرعاة التي

شاندی Tristram Shandy التي تقوم على أساس عملية التداخي الحر للبطل الراوي ، قد أصبح نموذجا لطموح الرواية الحديثة في القرن العشرين .

لقد صاغت الرومانسية في بداية القرن التاسع عشر البناء التشكيلي للرواية فيما تلى ذلك حيث قام الرومانتيكيون الفرنسيون (كونستانت Constant ، موسيه Musset) تحت شعار : «مرض القرن» - بصب الشعور الحزين بالخدعة والتفجير الناجم عن تحولات العالم البرجوازي الذي تحقق بتأثير الثورة الفرنسية في الشكل الروائي ، الذي يحتل مركزه بطل غارق في همومه الذاتية . ولعلنا نلاحظ أن الكاتب الألماني فيريدريش شليجل Friedrich Schlegel في روايته لوسيندا Lu-cinda (١٧٩٩) قد قدم تعبيرا عن مفهوم الحب المنيق وعبادة الذات (الأنثى) الرومانتيكية ، مهددا بذلك لرواية القرن العشرين ، في شكل يقوم على مراكمة التحليلات النفسية ، والتتنظيرات الفلسفية ، والعناصر التأثيرية ، والتشعبات المستمرة للحكاية . وفي الوقت نفسه كان والتر سكوت Walter Scott ، في انجلترا ، يتخصى للروايات التاريخية الزائفة ، بإعادة كتابة الرواية التاريخية التي أظهرت النظرة الواقعية للحياة ، جنبا إلى جنب ، مع العناصر الرومانتيكية ، مثل التحولات غير المنطقية للحدث ، والمشاعر المتدفقة ، والحنين إلى الماضي .

إن هذه النظرة (الواقعية) للحياة لم تظهر كمجرد طموح لرسم البيئة أو الصنق مع الجو المعاش أو مع العصر ، وإنما - وقيل كل شيء - لأن المؤلف يعيد تشكيل الأحداث التاريخية كمحاور مصيرية في حياة

سادت كموضة جديدة ، وإنما فضل هؤلاء البرجوازيون أن يلتقوا في قراءاتهم مع أناس عابدين Hakoznapi يشبهونهم ، وذلك في إطار حكايات مسلية ذات بناء فني ، تصور النجاح الممكن في الحياة العملية حسب الفضائل البرجوازية . إن هذه الرغبة في التعامل مع الواقع هي التي أعطت الحياة للرواية الإنجليزية في القرن الثامن عشر ، وهو ماحدد طريق تطورها كجنس أدبي على امتداد ما يقرب من مائتي عام .

لقد صور ديفو Defoe في روبنسون كروزو Robinson krosow (١٧١٩) أول بطل روايى برجوازي ، وفي نفس الوقت أصبح هذا البطل النموذجي المفضل لجمهور عصره ، حيث عرفت باسمه رواية المغامرات المسماة بالروبنسونية Robinsonad . إن ريتشاردسون Richardson خالق رواية الرسائل العاطفية Sentimental . مثل رواية (باميليا Pamela) «١٧٤٠» هو الأول من بين كتاب الرواية البرجوازيين الذي التفت بانتباهه إلى تصوير الظواهر الروحية والعاطفية . فأغرقت موضة الرواية العاطفية أوروبا ، وقد ربح جوته Goethe بذلك مكانه في الأدب العالمي بعد رواية فارنر Werther (١٧٧٤) . في حين أن فليدينج Felding قد أبدع أعمالا هامة - بالاستخدام الجزئي لعناصر البيكارسك - سيطرت عليها المثل الأعلى - الإنسان Humanu- ideal التسامح المميز لعصر النهضة . وفي نفس الوقت كان قد وضع الأساس لرواية واقعية ضخمة هي توم جونس Tom Gones (١٧٤٩) ، حيث كانت صورة ضافية للمجتمع ، في حين أن شتيرن Sterne ، برويته المتجاوزة للشكل المعتاد ، ترفيقتروام

وفى هذا العمل كانت صورة العالم الإبداعية وشروحات هذا العالم تعكس مقدار ثقة البرجوازية التي كانت تحيا عصر ازدهارها ، كما تعكس تفاؤلها وصدق تقدميتها

فى هذا العالم تتأكد الحجية العامة لقانون السببية الذى يبدو غير قابل للاعتراض ، كما تتأكد إمكانية فهم الظواهر وتحليلها ، ومن ثم يمكن تخطي «سوءات» المجتمع وأخطائه العميقة عبر النشاط الإنسانى الموجه نحو الهدف الصحيح . لقد شهدت أعمال بلزأك ، والرواية الرومانسية فى داخلها ، العناصر المحددة للقرن الثامن عشر ؛ بمعنى أنها كانت متابعة للتقاليد ، فى الوقت نفسه الذى احتوت فيه داخلها على الشكل الخارج داخلى للرواية التى نطلق عليها الآن رواية تقليدية أو كلاسيكية .

إن هذا النوع الروائى الذى ظل مسيطراً ، فى معظمه حتى الحرب العالمية الأولى ، قد تكونت البنية الثلاثية لمحتواه من خلال الحدث الفنى الذى يفجر تيمة الرواية باتجاه التحولات والأحداث الخارجية ، التى تصل إلى القارئ ، فى المنظومة الزمنية للحدث نفسها ، وعناصر تشكيل الفعل التى تتكون بطريقة مجسمة ، كذلك الأخلاق النسبية التى يمكن مقارنتها ونماذج الدم - اللحم (الحية - المتفجّر) «التي سقطت من الحياة» ، التى تشرح سلوكياتها وتصرفاتها قوانين علم النفس ؛ فيمكن كشفها ومتابعة آثارها .

إن الراوى للتواجد فى كل زمان ومكان والذى يحاكم كل شئى بدقة ومعرفة يعكس كل هذه التفاصيل للقارئ.. إن هذا الراوى «الإله» يعرف قوانين حركة عالمه وطبيعته

الشعب ، حيث يصور الإنسان ككائن اجتماعى وينظر إليه فى إطار تاريخى - اجتماعى ، مثل ما فى رواية واغلي Waverley (١٨١٤) . لقد جعلت النبعة التى أعطاها والتر سكوت من الرواية التاريخية نوعاً أدبياً مفضلاً فى كل أرجاء أوروبا ، وتحت تأثيرها أيضاً ولد الأدب الهابط الواسع الانتشار . ولكن ولدت إلى جانب ذلك أعمال مهمة مثل رواية «الفلجيون» - I promessi sposi (١٨٢٧) لمانزوني Manzoni الإيطالى ، وكذلك رواية «نوتردام الباريسية» Notre Dame Paris (١٨٢٧) ليفكتور هوجو Viktor Hugo الفرنسى لقد جعل والتر سكوت نموذج رؤية العالم لدى الفرد المعد للدخول فى علاقة اجتماعية ، الذى يحمل سمات اجتماعية محددة ، جعل هذا النموذج مهبطاً للرواية الواقعية الاجتماعية التى برزت بقوة فى ثلاثينيات القرن العشرين ، هذه الرواية التى طرحت على نفسها مهمة أن تكون بمثابة صورة جمعية للمجتمع والإنسان الذى يعيش فيه ويتشكل على يديه . لقد ظهرت الحاجة إلى تصوير الكلية (الاجتماعية - المترجم) فى سلسلة بلزأك Balzak الواسعة النطاق : «الكوميديا الإنسانية» Comédie humaine (١٨٢٩ - ١٨٥٠) ، والتى كان هدفها تصوير عالم العصر الرأسمالى وتفصيل الصورة العامة للمجتمع الفرنسى البرجوازى الذى يحيا هذا العصر ، فى كل مجال على حدة ، عن طريق رصد أثره فى مصائر البشر من ذوى الملامح الفردية المحددة الذين يدور حولهم القصة ، مصرحاً فى ذلك على الوصول بالارتباط بين الفردى والعالم ، بين الإنسان والمجتمع إلى بؤرة الاهتمام.

الوظيفية . كما يعرف شخصياته من الداخل والخارج ، إلى جانب أن يقدم ويشرح للقارئ موقفها الموضوعي الذي ارتفع إلى مستوى الصلاحية العامة ذاتها . إن مجال دور المعلق Narrator الموضوعي يتسم لتقديم تعديلات داخل الرواية التقليدية أيضاً : فالظلال المختلفة الأنواع للتفسيرات تتراوح لدى القارئ، من الرواية المتجسد بتواجده بين طيات العمل الروائي بتجلياته الشخصية، ويتصريك للأفكار، وبتعليقاته على الشخصيات، وبأحكامه الأخلاقية، إلى الراوي المحايد المخفي وراء الأحداث والشخصيات.

وبجانب البناء الروائي القائم على المعلق الموضوعي فإن الرواية الكلاسيكية تفضل شكل الرواية – الأنا كشخصية أولى أيضاً . إن هذا النوع من الروايات إنما هو في الغالب قصص تأخذ طابع السيرة الذاتية، فالبطل والراوي يجسد كل منهما الآخر، بل هما شخص واحد، يستدعي ويحكى ماضيه الخاص وبذلك فإن نموذج الأنا – الراوي يقوم بوظيفة مزدوجة على نحو محدد : الجانب الأول أنه يحيا عبر الأحداث، أما الثاني فهو أنه يجكيها . وتكتسب الوظيفة الثانية في الرواية الكلاسيكية دوراً أكثر أهمية، حيث تجرع معرفة أن الخاطر الحظي ليس هو الذي يقف دائماً في المقدمة في تعبيره التلقائي والمباشر، وإنما الخاطر الذي اخترع عبر الزمن، الخاطر المطلق، الذي هدا مع مرور الوقت، المتطهر في انفعالاته، هذا الخاطر الذي يستطلع الراوي شرحه مسترجعاً حياته من زمن قديم ومرحلة قديمة بوعي وحيانية – وذلك بفعل تباعد الزمن – هذا الخاطر هو الذي يعيش المعلق – البطل في حضوره الزماني والمكاني، فيسجله بطريقة

تلقائية (محايدة). وعلى هذا فإن الأنا – الراوي، في الرواية التقليدية، يقترب نسبياً مما يسمى بـ «الراوي الموضوعي».

تقف في خلفية هذه الملامح الشكلية العلاقة الخاصة بين الكاتب الروائي والمعاليم . إن الكاتب الروائي في النصف الأول من القرن التاسع عشر ينطلق من هذا الموقف القائم على الثقة العالية بالنفس، فالواقع معطى موضوعي يمكن معرفته من قبل الإنسان، كما يمكن تقديمه بثقة وبطريقة موضوعية فنياً، ويصبح هذا التقديم (الفني) أكثر نجاحاً عندما يتم اقتباسه بصورة أكثر مباشرة من مادة الحياة التي يجري تصويرها . وفي إطار هذا الاقتناع يتكفل الكاتب الروائي بأن يقدم تصويراً صادقاً للواقع، وأن ينقب عن ميكانيزم حركته وارتباط عناصره، وكذلك شرح ظواهره، وهو ما يعني باختصار: تقديم شرح كلي للعالم.

لقد كانت الرواية – صورة العصر – الاجتماعية الواسعة الانتشار، التي تنتمي إلى أعمال بلزك صيغة لتحقيق هذا الغرض. في حين اتبع معاصره ستندال Stendhal طريقة تشكيلية أخرى: ففي عمله الرئيسي «الأحمر والأسود» Le Rouge et Noir (١٨٣٠)، يخلق نموذج الواقع الاجتماعي من خلال تاريخ شخصية البطل الرئيسي، وفي أثناء ذلك يمنح دوراً هاماً لمجربات الفعل المعنى بتشكيلها بدقة، كما يسعى إلى اكتشاف حركة القوانين الداخلية للأخلاق. بينما يعكس التفاضل المشابه لما لدى بلزك في روايات ديكنز Dickens ، الذي يعتبر أكبر كاتب روائي في العصر الفيكتوري الإنجليزي المبكر، ويجانب النسيج الحكائي الرومانتيكي

رمزى صراع الإنسان ضد مصيره الذي رسمته قوى شريرة، لا يمكن التوصل إلى معرفتها.

فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر واصلت الرواية بإحكام تحولاتها المتسارعة فى ملامحها الداخلية - الخارجية، إذ أن هذه التحولات - من حيث النظرة إلى العالم وصورة العالم - هى من مستتبعات تغيرات أخرى مستجدة، فابتداء من النصف الثانى من هذا القرن أخذ عدم الاقتناع يتزايد فى مواجهة النظام الرأسمالى، كما أخذ الإحساس بلامع القسوة والعدوانية للعالم البرجوازى يتزايد على الصعيد الشعورى والعقلى: تشيؤ العالم - الكلية واغتراب الإنسان - رمادية الحياة - سيادة السطحية والتفاهة التى تعصف بأى طموح: إلى جانب ذلك أخذت التعاليم الداروينية تؤثر بقوة - فى الوقت نفسه - حول مفاهيم أصل الإنسان، وعلى أثر ذلك مارست هذه المعرفة أثرها بالتبعية على النشاطات الربحية المهتمة بالإنسان - ومن ثم على الفنون ومن بينها الأدب، من زاوية أن الإنسان جزء من الطبيعة، مثل باقى الكائنات الحية، وإن من الممكن وضعه تحت مجهر الفحص العلمى ومعرفته، وتطويله. وقد نجم عن هذه المعرفة الجديدة ظهور علم النفس وعلم الاجتماع. وعلى الفور استخدم الأدب أيضاً نتائج هذه العلوم الجديدة ونظرياتها إلى جانب هذه العوامل الخارجة عن نطاق الأدب، أحدثت هذه الفترة تغيرات داخل الأدب ذاته أيضاً. لقد كان كتاب الرواية فى منتصف هذا القرن التاسع عشر مجرد حكايتين موهوبين، اعتمدوا، فى المقام الأول، على خيالهم وعلى

فإن المشاعر الموروثة عن العاطفية -Szzenimentaliz- mus الإنجليزية، ومعاناة التعاطف الاجتماعى، والفكاهة الديكنزنية الخاصة، كل هذه تزين نقد المجتمع البارز فى رواياته إن ديككنز يكتب أيضاً من خلال اقتناعه بأن مثالب التنظيم الاجتماعى يمكن علاجها بالإرادة الطيبة، بينما يظل الإحساس بالخديعة والشك المرير فى الوقت نفسه رؤية العالم لدى معاصره المبدع شكسبير -Thack- eray. فى روايته الخالية من البطل التى جاءت بعنوان «معروض الأباطيل، Vanity fair (١٨٤٧ - ١٨٤٨) يقدم نموذج المجتمع مصاغاً بحرفية فى جو من المفارقات، وذلك عن طريق المعلق الذى هو من ناحية - سيد مستقل لما خلقه من «مسرح للعرائس»، ومن ناحية أخرى - بطل، أيضاً، لهذا العالم الروائى. والرواية على هذا النحو موضوعية وذاتية فى نفس الوقت، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبارها إحدى الصور الأولى للطموحات الحديثة.

فى هذا الوقت نفسه ظهرت على سطح الحياة الأدبية الرواية الأمريكية كإبداع متميز. إن التطور الأمريكى يختلف عن نظيره الأوروبى. وهذا يتضح أيضاً فى تدافع مراحل أساليب العصر إلى جانب أشياء أخرى. وهكذا فإن رواية **ملفيل** Melville مسوى نيك Moby Dick (١٩٠١)، التى تم اكتشافها من جديد فى القرن العشرين، وتم تقييمها تقييماً عالياً، تعتبر ظاهرة مؤقته بين الرومانتيكية والواقعية، وفى الوقت نفسه، فهى أصل للرواية الرمزية، حين تصور فى شكل

رواياته التي تقوم على التصوير المرعب للقوى اللاعقلانية التي تعمل داخل الطبيعة الإنسانية، والنفس الإنسانية التي تشوهت واغتربت، والعالم المؤسس على اللامعقول والحضارة التي دارت على أعقابها، هذه الروايات التي تحفل بؤرتها الصراعية بالمشكلات الفلسفية والأخلاقية، وتقوم على انتشارال إمكانات العميقة للوعي إلى الأعلى، هذه الروايات تضمخ بدون سابق لها في تاريخ الأدب العالمي. مثل «الجريمة والعقاب» i Prosztopljenije i mkazanije (١٨٦٦) و«الإخوة كرامازوف» Brotja Karamazovii (٨٠ - ١٩٢٩).

لقد برز تأثير **دوستويفسكي** و**فلوبير** مباشرة في الرواية الطبيعية التي حلت محل الرواية الواقعية، تلك الطبيعة التي أسس نظريتها وممارساتها **إميل زولا** في المقام الأول. وحسب هذه النظرية - فإن حياة الإنسان يحددها عاملان رئيسيان : الأول هو الوراثة، وهي التي يصوغها التأثيرات الحتمية **determinal** للتطور البيولوجي. أما الثاني فهو القوة الفاعلة للبيئة، حيث تتحقق الضرورات الاجتماعية والطبيعية. ومن تفاعل هذين العاملين يكون من الممكن معرفة حياة الإنسان مقدماً وبقوة لا يشوبها الشك، كما يمكن التنبؤ مسبقاً بتاريخ مجموعات بشرية كاملة، ومن ثم فنور الكاتب الروائي هو أن ينفذ تجربة محددة بوسائل العلوم الطبيعية حسب معرفته بالتأثيرات المتبادلة الضرورية بين كلا العاملين ومستتبعاتهما، ومادة التجربة هي شخصيات الرواية، ومداها هو الحكاية التي لوحظت وكتبت بدقة، أما المسرح «المعلمي» فهو الرواية نفسها.

استعداداهم الحكائي الطبيعي، وقد أرادوا - بالدرجة الأولى - تقديم أحداث طريفة، كما حاولوا في الوقت نفسه، تقديم هدف جوهري مفيد وخدمته. وفي أسلوبهم التشكيلي لم تلعب الاختيارات الجمالية - الفنية الواعية، ولا القضايا الأسلوبية - الشكلية ، أدواراً إلا في أقل القليل. بيد أنه مع منتصف القرن ظهر نوع جديد من الأدباء: الفنان الواعي الذي يمارس عمله الإبداعي بتأسيس نظري، مطبقاً مبادئ جمالية محددة. اهتمى إليها بنفسه. إنه كذلك الفنان الذي يركز في أعماله على طرح المشكلات الجمالية، ومشكلات رؤية العالم، والمشكلات الأخلاقية الجادة

لقد كان أول كاتب روائي اعتمد على مثل هذه المفاهيم هو **فلوبير** Flaubert ، الذي يعتبره مبدعو الرواية الحديثة والمعاصرة أصلاً للرواية الجديدة. لقد كان الأول الذي تكفل بالتعبير الأدبي عن نقصان عالم البرجوازية الفرنسية ، مستخدماً أدوات فنية مناسبة. وفي روايته «مدرسة العواطف» -L'Education sentimentale (١٨٦٩) يرصد ضياع الأوهام والحياة المزقة والإحساس باللاهدف، معبراً عن كل هذا بطريقة الحدث الذي يتراجع إلى الخلفية، في حين أن أخلاق الشخصية السلبية التي تظهر كبطل، تتحطم وتتفرد شتى كأسلاك قطعة الكاوتشوك المحترقة، يصبح الزمن موضوعياً، بينما يختفي السلوك المحايد البارد للراوى المتوارى خلف النص الذي ينساب بأسلوب دقيق معتنى به بصورة تامة.

ويعتبر **دوستويفسكي** Desztojevszkij الشخصية المحورية الثانية في مضمار تجديد الرواية. إن

ومع نهاية هذا القرن أخذت مجموعة من التحولات تدخل على مسار تطور الرواية، وهو ما يمثل المحصلة العامة لاهتزاز صورة العالم - عالم القرن التاسع عشر. لقد ظهر جلياً أن الصلاية البادية (حتى ذلك الحين) للقوانين الكيميائية والفيزيائية ليست مطلقة الصلاحية، كما تأكد عدم كمال المعلومات المعروفة عن النفس البشرية في ضوء تعاليم علم النفس التي صاغها فرويد Freud مؤخراً، وفي مجال الفلسفة انتشرت اتجاهات جديدة في نظرية المعرفة، وهو ما وضع العديد من علامات الاستفهام أمام العلاقة الوطيدة - حسب المفهوم التقليدي - بين الذات والعارفة والعالم الموضوعي المصور لمادة العرفية إن الزمن الموضوعي المعطى بشكل مستقل عن الإنسان، والذي يمثل أحد الأنساق الصلبة والأساسية لعلاقة الإنسان - العالم، قد فقد أيضاً صلاحيته الفريدة، بل إنه تراجع خلف المفهوم الجديد للزمن، الذي يضع الزمن الذاتي المعاش كباسم الوعى - حسب قياس الأحداث - داخل الزمن الكلي ويجعله يتموضع في إطاره، نتيجة لكل ذلك كان لابد من إعادة تقييم القيم ذاتها، واستبدال الإحساس بعدم اليقين والنسبية بصورة العالم المستقر والإحساس بالحياة الآمنة. إن هذا الإحساس بعدم اليقين والنسبية يبرز الآن، ليس على أساس أن الإنسان ناقص ويمكنه الوصول إلى الكمال كنتيجة لعمل النخبة التي أحرزت المعرفة، وإنما يبرز هذا الإحساس باعتبار أن هذا النقص هو حقيقة الإنسان الوجودية، هو «الوضع الإنساني» humane Condition.

لقد ساهم في تقوية هذه الاتجاهات - بدرجة هائلة - زلزال الحرب العالمية الأولى وما نتج عنها من فقدان عام

وعلى أساس هذا المفهوم بينى زولا سلسلته ذات العشرين جزءاً Rougon - Macquar. (١٨٩٢ - ١٨٩٧) وهي فصل روائى ضخم خلد المجتمع الفرنسى فى عهد نابليون الثالث من خلال حياة الأسرة الفرنسية. وتأثير زولا انتشرت موضة الرواية الطبيعية فى أوروبا، بيد أن تلاميذه لم يواصلوا نفس الرؤية النظرية التى خلفها استأنهم، بقدر ما واصلوا استنتاجها: فلقد واصلوا - فى المقام الأول - النقل الفوتوجرافى الدقيق للواقع الملاحظ فى أعماله - التركيز على «قبح» الحياة، أخذين فى الاعتبار حقائقها الكريهة القاسية، مثل ما هو قائم فى الأحياء البائسة والفقرية فى المدن الكبرى وحياة سكانها الذين يرفلون فى القذارة، كما واصلوا تفصيل المشكل الاجتماعى ووضعه فى النقطة البؤرية، وإبراز البروليتاريا وتسلط الضوء الروائى عليها، إضافة إلى رؤية متكاملة تحمل ظللاً متشائمة، باعتبارها محصلة لمفهوم الحتمية determinizmus

ومس زولا والطبيعية - من خلال المشكل الاجتماعى فى المقام الأول - تمتد الخطوط باتجاه أعمال تولستوى Tolostoj. بيد أن الرواية عند تولستوى تتجاوز بكل المعايير النموذج الطبيعى. إن رواية «الحرب والسلام» Vajna i mir (٦٩ - ١٨٦٤). تمثل إنجازاً منفرداً غير متكرر. بقدر ما حققت من كلفة تصويرية نثرية، وكذلك بقدر ما قدمت من صورة كاملة للتأثير المتبادل بين الإنسان والمناخ الاجتماعى. وهى لا تعكس الواقع على مستوى المضمون فقط، وإنما تصور النسق الطبيعى لبنية الجوهرية. أيضاً. وذلك فى بناء تشكيلى ومنهجي متناسب مورفولوجياً مع ما يتحدث عنه. وبذلك يمكن اعتبار روايات تولستوى بمثابة إكمال للواقعية الكلاسيكية.

الداخلي للإنسان، ويصبح محور التصوير الروائي - قبل أى شئ آخر - الوعي الذاتى، ذلك الذى يتضمن فى طياته مضمون العالم من خلال هذا الوعي. عن هذا الطريق قسقط يأتى فى المقام التالى الواقع الخارجى، أى أن «امتلاك العالم» يتم عبر الرؤية الشخصية المختلفة النوازع. ترتبياً على ذلك، فإن الشكل المفضل قد أصبح (رواية الـ «أنا»)، أو بالأحرى الرواية التى يقوم فيها الراوى الذى هو أيضاً البطل برواية الأحداث، مندمجاً فى البناء القصصى نفسه. (إذ ذلك تحتل رؤية الراوى أو منظوره الذاتى مكانة مهمة فى الرواية الجديدة).

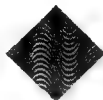
إن كل ما ذكرناه إنما هو - بالطبع - مجرد تلخيص مبسط للاتجاهات السائدة فى الرواية بصفة عامة، أما فى حالة الرواية الجديدة، فإنه لا بد من الحديث عن عدد لا متناه من الظواهر التى برزت فى طريقة السرد، بصورة أكثر تعقيداً من كل ما سبق، وهو الأمر الذى ساعد على أن يتكون - تدريجياً - وفى إطار جدل التجديد - نوع من التقاليد. فلقد أنجز الكاتب الأمريكى هنرى جيمس Henry James الأعمال الأساسية الأولى المتجهة نحو البحث المباشر عن عالم الوعي، وإلى التقديم لمظور الرؤية، باعتباره العنصر المحدد لبنية الرواية. ففي روايته: «السفراء» The Ambassadors (١٩٠٣) و«الإناء الذهبى» The Golden Boud (١٩١٤)، أمثلة على كيفية إفكار الحدث لحساب التصوير التفصيلى لردود الأعمال الروحية. لقد كان زعماء هذه «الثورة الأدبية» - التى تواصلت حتى النهاية - هم مارسيل بروست M.Proust وجيمس جويس J. Joyce وكافكا F.Kafka و إلى حد ما،

لليقين . ولكن بحسب ذلك أنه قد أقام فى مواجهة الرواية الكلاسيكية ما سمي بالرواية الجديدة Modern التى ظهرت - فى معظمها - فى سنوات العشرينيات مدمجة بكامل أسلحتها وأدواتها، إن الأساس الجوهرى للرواية الحديثة هو أن الكاتب ذا الإحساس المتناصل بعدم اليقين - بصفة عامة - قد تغيرت علاقته بالواقع. وأن كاتب القرن العشرين لم يعد يتصور نفسه عالماً بكل شئ، لذلك لا يكلف نفسه بتصوير الواقع فى كليته، ناهيك عن الشرح ذى الصفة الموضوعية لظواهر الواقع أو قوانينه. وبذلك يضيق مجال الرواية - فبدلاً من البانوراما الشاملة للمجتمع، نجد أن ما تم تقييده على أنه تمثيل Representative، للكل - المجتمع المتسريل بالشعارية المتكررة، يصعد بتقديم العالم الصغير Mikrokosmos للإنسان، خاصة فى هذا الحيز الذى يمكن تصديده من خلال زاوية الرؤية الوحيدة المؤثرة. زاوية الوعي الذاتى الذى علا شأنه. إن السعى نحو المعرفة الكلية وهذا النوع من البث المساعى نحو الكمال التصويرى يذهبان معاً ليحل محلهما الالتفات نحو الذات، ومن ثم فإن الراوى الذى يتوارى خلفه الكاتب، إنما يشكل - من خلال منظور الكاتب نفسه - العالم الصغير المتناح داخل (الأناء) فى إطار الوعي بالذات، دون أن يترك مدعاة للصلاحيات الموضوعية لصورة العالم الخارجى ذات المنظور المحدد. وبذلك يرتب هذا النوع من الكتابة نتائج جوهرية من وجهة نظر الرواية الجديدة فينتقل الانتباه من العالم الخارجى الذى أصبح غير مؤكد ومن غير الممكن معرفته، إلى العالم

نجد أن هذا الإحساس بانعدام اليقين الوجودي يتم التعبير عنه بطريقة خاصة. أما الرواية الوحيدة الكبيرة لـ «موسيل» *Der Mann ohne Eigenschaften* (١٩٢٠ - ٢٣). فقد اعتاد النقاد اعتبارها في طليعة الرواية الجديدة، بسبب أنها أول من أعطى كتابة دقيقة عن انهيار الأخلاق، ومن ناحية أخرى، لأنها نموذج مدرسي للرواية - الدراسة، التي بدأت في التكون في القرن العشرين.

لعل هذه المحاولة للإلام بمكونات ما سمي في القرن العشرين بالرواية الجديدة، توضح أن ما جاء تالياً عليها من طموحات لتحديث الرواية لم يأت نتيجة انقطاع راديكالي عن الماضي والتقاليد، كما لم يأت إلى الوجود للنفي المطلق لهما، وإنما جاء من خلال إعادة التشكيل التدريجي لعناصر تقليدية، وبناء عناصر نوعية جديدة، ومن ثم جاء ملخصاً لهما (أي للماضي والتقاليد). ولعل أكثر الأعمال تمثيلاً للتحديث - المحافظ على التقاليد (في الوقت نفسه) رواية *توماس مان* *Thomas Mann* بعنوان «بيحت بادن برون» *Budden* (١٩٠١). لقد بدأ *توماس مان* مشواره الأدبي تحت لافتة الطبيعية، وخلال عمله الإبداعي الطويل جعل من نفسه - على النوام - مكملاً للتقاليد ومشكلاً لنقطتها الطرفية النهائية. وروايته - في أسسها - روايات تقليدية، إلا أنها مطعمة بعناصر مختلفة من الاتجاهات الجديدة، وهكذا تشكلت كأعمال ثرية عظيمة ملخصة للماضي وبائية للحاضر.

الكاتب النمساوي *موسيل* *Musil*. ويتمثل اكتشاف بروسست الأساسي في «الذكرى» (أي الذاكرة أو التذكر والاستدعاء - المترجم) متحالفاً في ذلك مع الفلسفة اللاعقلانية *irrationalismus* للمعصر - باعتبارها (الذكرى) الاكتشاف المستقل - عن أي نوع من المعنى والمنطق - للمشاعر والحالات الروحية، وباعتبارها، كذلك، الحقيقة الأكثر مصداقية، كما أنها نقطة الانطلاق الأساسية للإبداع الفني. في روايته «في أعقاب الزمن الضائع» *Ala recherche du Temps Perdu* (١٩٢٧ - ١٩١٣) نجد أن الحدث هو التذكر نفسه، ومادة الرواية سلسلة من الحالات الروحية المنبئة بحياة جديدة في الوعي الذاتي للراوي - المتذكر - المتوهج شعورياً. بينما يعد انتقال مركز الثقل من الموضوعي إلى الذاتي في رواية *جويس* - «يوليسيس» *Ulysses* (١٩٢٢) أكثر اكتمالاً. أما في عمله «ناس من دبلن» فإن المونولوج الداخلي الجسد والمستدعي للمشاعر والأفكار غير المرتبة، هذا المونولوج هو الذي يحدثنا عن عالم الوعي لدى الشخصيات، وفي الوقت نفسه عن المكان الحقيقي وليس مجرد المكان الخارجي. وكذلك أبرزت روايتها كافكا: «المحاكمة» *Der Prozess* (١٩٢٥)، و«القصر» *Das Schloss* (١٩٢٦) بطريقة أخرى وبرؤية مختلفة تطوراً جديداً، ففي هاتين الروايتين نجد أن الإحساس بعدم اليقين الوجودي للإنسان المسحوق من قبل قوى غير رحيمة غير مفهومة، غامضة وغير مسماة، ولا يمكن معرفتها رغم كونها كامنة في العالم،



ليلي المريضة بالعراق

بقولن: ليلي بالعراق مريضة: فياليتني كنت الطبيب المداوي
(مهدة إلي: نازك الملائكة).

«ضاحكٌ عن جُمانٍ سافـرٌ عن بئرٍ
ضاقَ عنه الزمانُ وحواه مـسـدري» (١)
أين ليلُ العـراقِ والثغورُ الرُقـاقِ
والدنانُ العـتـاقِ ساحـراتُ المذاقِ
والخـمـورُ الدِّقـاقِ يشتهيها العناقِ؟
أين تلك الحـسـانُ ومواها يسـسـري؟
كـرـحـيقُ الجنانِ ذائعاتُ النُشـرِ

(١) مطلع موشمة دائمة للأعشى التيطلي.

أين ليلى التى
 فى رُبْنى بجالة
 تتروى صَبْبوتى
 عزّ فيك الزمان
 صافحتهُ يدان
 كيف لى أن أقول
 ترّعى فى السُّهول
 تنهـاوى الطُّلول
 خانع فى امان
 أنْ هُـون المكان
 مـالِيسُفَمُ أَلَم
 والنزاعُ أَنَحَطَمُ
 والطبيبُ الأَصَمُ
 قيس ساغ الهوان
 تنطفئ نجمتان
 مـالِلى تنوبُ
 مرّقَتْها الكُروبُ
 أرْمَحَتْها الخطوبُ
 فى اسماه استكان
 ملّ منه الزمان
 فارسُ مُستهام
 عـينه لا تنام
 والوعودُ الضخام
 شريتْ مهجتي؟
 وهوى الكوفة
 فى سنا نَفْلة
 يالهُ مِنْ غِـرْ
 بالأسى والقهر
 وفلولُ المَنّـولِ
 وتذكُّ النُّـولِ
 والإباءُ الذُّـولِ
 مـادى، أو يدري
 مِنْ هوان الأَمـرِ
 بالحبيبِ الأثَمِ؟
 عات فيه السقم
 بات مـثل الصنم
 بالجنونِ المرُ
 فى عيونِ الصُّفـرِ
 فى حنانِ سَكُوبِ
 هدّ منها الشـحوبِ
 والعشيقُ الكذوبُ
 فى اغترابِ العَصـرِ
 وهو غافى العُـفـرِ
 باصططِبادِ الكلامِ
 عن دليلِ السُّـلامِ
 بالشُّـفاءِ الزُّـامِ

ناشداً لِسُجْر	مَالُنا لِدُنْنا
فِي خُمارِ الخُمْر	والأَسَى أَقْـمَعـوان
أَرُقْتُ بى خِيالى؟	مَالِ لَيْلى، وَمَالِ
والطَّبِيبُ اشْتكى لى؟	كَيْفَ بى لا أَبالى
فِي اقْتِدارِ يُغالى	رُبَّ عَجْزٍ بَدالى
فِي العِيونِ السُّمْرِ	وَقَرَقْتُ دَمْعَتانِ
عَنِ ذَلِيلِ الأَسْرِ	لَمْ تَحْنُها مَـيـدانِ
تَتَـرَكى مَنْزِلا	جَمَلِ الكَرْخِ، لا
فِي هَجِيرِ الفِلا	واسْكَبى جـودِلا
أَيُّ قَلْبٍ سـَـلا	واشْقَلِى إِنْ خَـلا
فِيهِما، لا يَجْرى	ها هُنا دَوْخَتانِ
مَنْ سَهْوِهم البَـنْـر	غَـيـرُ نَوْبِ الحَنانِ
عِزٍّ مِنْ سَلَسَبِيل؟	هَلْ إِلَيْها سَبِيلُ
أَيْنَ هَلُمُّ النَخِيل؟	جِـرْتُ: أَيْنَ الدَّلِيلُ
مَثَلُ لَيْلى عَـلِيل	قَـيـسُ لَيْلى ذَلِيلُ
مِنْ هِرْقُلَ الْبَـرِّ	بِاحْثانِ عَنِ امَّانِ
قائِعُنا بِالدُّوِّ	دارَ مِـثَلِ الأَوانِ
والعِـيـونُ الكَـرامِ	حَسْبُـبُـه أَنْ يَنامَ
جَـارِساتُ المَـنامِ	سَـاكِباتُ السَـلامِ
حَبُّهُ المُسْتَضَمَّامِ	حَسْبُ قَـيـسِ الهُـمامِ
لا لِقَـيـسِ الثُّغْرِ	ضَـاحِكُ عَنِ جِـمانِ
ضَاقَ عَنْهُ صَدْرى	ضَاقَ عَنْهُ الزَـمانِ

سالى سكر



ظهرت لى مثل شهاب خاطف وقادر على الاختطاف. بنت ضامرة الصدر قصيرة القوام يستند على أرنبة انفها منظار طوى يؤطر عدستين شفافتين رقيقتين تظهران عينيها المدورتين السوداوين، قدمتها لى فاطمة بخبث من ترغب فى كشف الفارق الواضح بينها وبين صاحبتها:

ـ سالى سكر، زميلتى من اولى ابتدائى، فى بكالوريوس صيدلة. سلّمت عليهما ودعوتهما للجلوس، طلبت لهما زجاجتى مياه غازية، كانت فاطمة تدير الحوار بينها وبينى حول علاقتى بها وكأنها تشهد الاخرى الساكنة التى اكتفت بالمطابقة وتوزيع الاتسمات وإظهار الدهشة وكانت فاطمة تبدو فى تلك الظهيرة ملكة متوجة تنازلت عن تاجها من اجلى وجبات تطلب العرفان والاعتراف المنطوق، كنت اشعر انها تكينى فقررت ان اكيفها بزيادة جرعة الاهتمام بسالى، ولابد انها كانت تعرف اننى ابالغ إلى حد الكذب المكشوف وأنا امدح هدوء وروية سالى، ولابد انها سخرت منى ومن صاحبتها بينها وبين نفسها رغم ما كانت تقوله لتليد الغائى، كانت علاقتى بها تتأرجح وتميل بين الغرام والهلعة الفائقة او الصد والهجران والخصام المتواصل، كأننا كنا نتبارى بالفريضة ونحن وهى فى سمارك متتابعة بلا هدف محدّد، وكنا فى بعض الحالات تتخاصم وتتصالح فى اللقاء الواحد أكثر من مرة، تفارقنى غضبانية فأسعى إليها أو أعاند فتأتينى هى وتعاتبنى على قسوة القلب أو عدم تقدير النعمة، اتهمها بالغرور فتوافقنى وتلمس لنفسها المبررات، كنت مفتوناً بعورها المفرد وشعرها الاسود المسترسل وعينيها الخضراوين الناعستين وخصرها النحيل الذى يؤكد مفاتن الجسد اعلاه واسفله، وكنت فى ايام الصفاء اكتب فيها ما كانت تسميه شعرا، تقرأ هى المكتوب وتحفظ به ولا تعيده، وأراها وقد توجهت

ملاحمها وتآلفت ويستولى جمالها على قلبى ومشاعرى اللحظات انتبه بعدها وأحذر نفسى من الوقوع فى حبها أكثر. ولابد أن جمال فاطمة كان أكبر من قدرتى على الاحتمال كنت فى أول الأمر أتياهم وهى إلى جوارى نسير فى طرقات المدينة ألتقى بالأصدقاء والمعارف مزهواً فبيدى الواحد منهم إعجابه أو حسده أو تقديره لحسن اختيارى، لكننى بمرور الأيام كنت أتعرض لمعارك بلهاء بلا سبب أو عداوات لم أحسب لها حساباً، كانت تبدولى فى بعض الأحيان عبثاً يزيد خصوصى، ربما لأنها بارعة فى افتعال المواقف التى تدفعنى دفعاً للعراك من أجلها باعتبار أننى المسئول عن حمايتها فى كل الأحوال، وما دامت جميلة بكل الحسابات فلا بد أنها سوف تتعرض للمعاكسات، لكنها لم تكن تعتمد على جمالها وحده فى تدبير وإدارة الصراع بينى وبين الناس، كأنما كان يرضى غرورها أن تكون محوراً أيدياً للاهتمام والانتباه أو نقطة على حدود وطن قابلة للاستلاب، حتى هؤلاء الذين كانوا يتوكلون لها فى معاملاتهم ويحتالون لفتح الجسور بينهم وبينى بالهمسات الرقيقة أو عبارات المديح كنت أصددهم وأرتاب فى نواياهم وأشعر أنهم يفتعلون المقدمات بهدف الدخول معى فى علاقات وفى خيال الواحد منهم صورتها وأنه ما مادمت أنا فى طريقها فإنه لا مانع من أن أتحوّل إلى نقطة عبور، كنت أبولجأً وعدوانياً إلى حد التهور، وكانت هى فى مثل هذه الحالات تشرش بانزح خلافاً لكل ما تقوله من أننى عصبي أكثر مما يجب أو أننى السبب فى كل للمعارك السابقة التى نخلتها دفاعاً عنها، ولابد أننى أحسيت خسائرى مع الناس بسببها وتوصلت إلى قرار بانها علاقة عارضة قابلة للانتهاء فى أى وقت ولا أسباب، وأنه يلزم أن أبحث لنفسى عن البديل.

كانت قوات الصاعقة بملايسهم المزرکشة تطارد الطلبة والناس توشك أن تسد شارع القصر العينى من ناحية ميدان التحرير، لكن المظاهرات كانت تفتح الثغرات بمسر وتتلاقى وتهتف الهتافات استنكاراً للأحكام التى صدرت فى نفس اليوم ضد قادة سلاح الطيران، كانت تلك الأحكام هزيلة بمساببات الناس، ولأنها كانت هزيلة فقد أعادت للذاكرة مرارة الإحساس بالانتكاس، كنت أشاركهم بصوتى الميجوح الغاضب وحلقى الجاف، وكانت قنابل الدخان المسيل للدموع تلقى بكثرة فى اتجاه الناس، ويحذر يلتقطونها ويقتفونها فى اتجاه الجنود، لكن الدخان كان ينتشر ويتكاثف وهراوات الجنود الطائشة تضرب دون تمييز، كان العساكر بالدروع والهراوات والخوذات يسدون شارع مجلس الأمة، وكانت هناك مجموعة من البنات والأولاد يرتدون المعاطف البيضاء يتجهون إلى مدخل الشارع فيطاردهم الجنود... كان الأولاد والبنات يتصايهون ويصرخون ويهتفون والجنود يطاردونهم ويضربونهم وينجحون فى إبعادهم عن مدخل الشارع، رأيت «سالى» وهى تجرى فراراً إلى الناحية الأخرى من شارع القصر العينى، ورايتها تتعثر وتسقط بالقرب منى، ساعدتها على النهوض ولعنت الجنود، تساندت على ذراعى يديها اليمنى وياليسرى تناولت منظارها الطبي الساقط على الأرض، وضعت

النظر مكانه ويبدأ لي أن بالعصتين شروخاً، لكن الدخان المسيل للدموع كان يحاصرنا ويجعل قدرتي على الإبصار غائمة، انحرفت «سالي» عن المسار الذي كنت أتوقعه منها وغيّرت مساري معها داخلًا في المنحنى الداخل إلى منعطفات جوارين سيطي.

تباعدنا عن أصوات الهتافات وما عدنا بقادرين على متابعة هرولة العساكر في أعقاب الطلبة في كل الاتجاهات، كان الحي الهادئ ما يزال ساكناً بوقار بناياته العالية الممعة في الشموخ، كنت أجفّف دموعي وأعاني حرقة الجفنين، لكن «سالي» كانت ثابتة على حالها، في مآقيها تترقق دمعان لا تسقطان ولا تخفّيان، رأيتهما بوضوح عندما رفعت المنظار تتأمله بحزن، كانت في الركن الأيسر للعدسة اليسرى عدة شيوخ نحيلة ومتقاربة، وفي النصف الأعلى للعدسة اليمنى كان هناك شرخ وأحد ممتد على استقامته، أعادت هي المنظار إلى مكانه فوق أرنية أنفها، وتحت سور البناية المزروعة بنباتات كثيفة ولقت هي ربما تستظل بظل شجرة فشاركتها في المكان، لكنه وعلى غير توقع نبج كلب مربوط في مدخل البناية المجاورة، ارتمت «سالي» في حضني وكنت أستطيع أن أسمع نقات قلبها وأحسها أسفل صدرى، كنت خائفاً من نباح الكلب الشرس لكنني كنت في الوقت ذاته أشعر بالإشفاق عليها، كان الكلب الضخم يتقافز إلى أعلى وفي اتجاهنا لكن السلسلة كانت تقيد حركته، وبعد كل قفزة ترتطم حلقاتها بالأرض فتحدث صليلاً وجلبة، كان كلباً عدوانياً لا يطيق رائحة الغرباء، ولابد أنه كان أول من تنبه لوجودنا في غير المكان اللائق بنا، كأنه كان مسئولاً عن إبلاغ سكان الحي عماً أو أنه كان يستدعي عساكر الصاعقة بالخوذات والهرافات والدروع، ولابد أنه انقضى وقت طويل وكلانا منكشم على نفسه وملتصق بالآخر رعباً من ذلك الكلب الذي عين نفسه حارساً ومالكا لكل البنايات.

كان نهر النيل يجري أمام ما كان في السابق معسكر ثكنات قوات الاحتلال الإنجليزي، وكانت أمواجه الهائلة تتحرك بيها بينما البنت النحيلة إلى جوارى تحكي نفس الحكاية الممعة عن أسيرة فقيرة عجز عائلها الذي أصابه العمى عن السعي من أجلهم، وعن الأم التي تحتال بكل الوسائل من أجل تغيير اللقمة الضرورية والثوب البسيط الذي يستمر البدن لها ولأولادها والكفيل العاجز، تفصيل وخياطة وأشغال إبرة وفي بعض الحالات خدمة من يملكون في أشغال المطبخ والفصيل أو تفصيل الستائر للفتحات، كانت تحكي بلا خجل عن مسكنهم الضيق وعوزهم المتواصل وعن مشوار التعليم المجاني الذي قطعته بسبب أنها كانت تحصل في كل عام على مكافآت التفوق، كانت ممرورة وحزينة وغاضبة من هؤلاء الجنود الذين تسببوا في شرخ عسكات منظارها وجعلوا رؤيتها للنهر شائثة، وعندما حدثتها عن إمكانية تبديل العدسات تهتدت بياس وغيّرت الموضوع، ولا أدري كيف تذكرت ويكثافة بطلات الألب الروسي في أواخر أيام القياصرة، تذكرتهن وقد تداخلن وحسن مآلاتن يكابن الحرومان والفقر، ربما أوهى لي شهبوب وجه «سالي» وضمور صدرها البادي

وانكسارها رغم نظرات العناد وقدرتها على الغضب ورغبتها في تغيير المسير، وقلت لروحي وأنا أتأملها باندھاش: هذه بطلي التي كنت أبحت عنها منذ سنوات وقد وجبتها.

- اديني عشرين ملعون إن كان معاك.

انتبهت إلى وجودها، ولابد أنني كنت في حالة اندھاش، قالت وهي تخطو إلى الخلف خطوة في مشروع انسحاب من المكان:

- إذا كان مفيش معاك... مش مهم.

- سالي؟.. معقول كده؟.. أفهم بس.. اتفضلني اقمدي... تشريي إيه؟

ويتردد جلست على طرف المقعد الخالي أمام المكتب، كان جلوسها على الحافة أشبه بإنذار للقيام، وعاودت استفساري عن مطلبها وبدأ عليها أنها تتهمني بالمعرفة والتغابي بينما كانت توضع لي حاجتها الملحة لتلك الجنيئات، كان في حوزتي مبلغاً أقل قليلاً مما طلبته فأخرجته ونشرته بيني وبينها على سطح المكتب وكأنني أكشف لها أحشائي لتفحصها، كان المبلغ الممدود ثمانية عشر جنيهاً وبضعة قروش، تركت هي القروش وأخذت الجنيئات، نظرت ناحيتي وانتبهت إلى شيء فخلصت أحد الجنيئات من اللقطة ودسّته في كفي:

- خذ ده.. أنا ح اتصرف في الباقي.. باي باي دلوقت.. جمعت القروش المنثورة ودسستها مع الجنية في جيب قميصي وقد ذابت «سالي»، تبخّرت من أمامي، تطايرت مثل غاز بلا لون أو رائحة، ربما لم يستغرق الموقف كله أكثر من دقيقة، حطت هي خلالها على في الوقت الملائم ثم طارت بمنظارها المشروخ وتوارت قبل أن أسأل أو أستفسر عما أصابها، حتى عندما قمت ونظرت في الممر لم أعثر لها على أثر، عدت لأجلس مكاني ورأيت الشيخ عبدالله يخطو آخر خطواته في اتجاه مكتبه، يطرق ببقابه قبل أن يظلمه ويستبدله بالعداء، فاجأتني:

- بس بنت شاطره، دي زى ما تكون عارفه ميعاد القيض.

- جرمأ يا شيخ عبدالله.

- جمعاً.. ولو أنه مش ممكن، إنما ربنا يهدي، ما هو قادر على كل شيء كان ينظر ناحيتي بقدر كبير من الكراهية لا أعرف أسبابه، ولابد أنه كان طوال الوقت يراقبني بينما كنت أحسب يصلي أو يسبح، كنت قد انتقلت إلى غرفته قسراً لاشتباك كان قد حدث بينه وبين الأستاذ عسران، إشتباك طال وصار مطوياً بلا نهاية، ولابد أنني خجلت من رفضي مبادلة الأستاذ عسران مكانه في تلك الجلسة التي تصدرها الأستاذ شلقوت وكيل الإدارة نفسه، خجلت ووافقت وانتقلت وعزمت على أن أسمع نصائحهم بل أن أتأشاه، لكن الشيخ عبدالله لم يكن من ذلك النوع السهل المستعد أن يترك الآخرين

يدبرون أحوالهم كما يشاؤون، كان يدس أنفه في كل شيء، يتهمنى بالفساد إذا زارتنى زميلة أو قريبة أو عابرة سبيل تسأل عن موظف أو إدارة، وكان يتهمنى الفرصة ليهدينى - بحسب ما كان يقول - إلى طريق الصواب ولا أهتدى، كان قد حوّل نصف الحجرة الداخلى إلى مصلى مفروش بحصير قديم ومرصوص أمامه مجموعة من «القباقيب» الخشبية لزوم الوضوء، وكان يؤذن للصلاة فى الممر، ونادراً ما كان يجد من يأتى به على العكس من الحاج حسن الذى كان هو الآخر قد أزال الممر أمام حجرته إلى مصلى مزخرف دائماً فى صلاة الظهر، كان الحاج حسن يبدو للكل بشوشاً وبسيطاً وقادراً على إشاعة المرح فى قلوب الزملاء، لكن الشيخ عبدالله كان يراه مهرجاً بما لا يليق بسنة أو مركزه، وكنت من ناحيتى لا أرغب فى مجالسته فى مسألة إيمان الحاج حسن وما إذا كان قويا أو ضعيفا، ولابد أنه اكتشف منذ البداية عدم اهتمامى بأمره أو القدرة على الإنصات لمواظبه المكررة المعتادة، وأخوف ما كنت أخافه أن يتهمنى بالكفر والخروج عن حدود الشرع بحسب ما كان يفعل فى بعض الأحيان، لكنى فى نفس الوقت لم أكن مستعداً لتغيير شكل حياتى وعلاقاتى كى أرضيه، كنت أعتقد أن رضاه مستحيل وأنه فى واقع الأمر شخص معزول عن الناس، يتجنّبونه رغم دعواه بأنه المؤمن الوحيد فى الإدارة وأنه متصل بالصالحين من أولياء الله وعلى رأسهم الحسين بن على كرم الله وجهه.

فتحت باب الشقة فرأيتها قبالتى، أشارت لى بسبابة يدها اليمنى توصينى بالصمت وتحذرنى ثم أراحتنى ودخلت، وضعت معطفها الأبيض على حافة السرير، ويحرص وضعت المذكرات «والفارما كويبا» على طرف المكتب، ابتسمت ثم خلعت منظارها وهى تجلس إلى جوارى وهمسست:

« اشتقت لك .

كانت تملك ابتسامة رائعة ورائقة، ابتسامة من ذلك النوع القادر على تبديل الملامح وتجميلها، لعلنى لم الحظ هذه الابتسامة قبلاً ولعلها لم تبسّم فى المرات السابقة، كنت حائراً ومتردداً وربما كنت خائفاً، لعلها كانت المفاجأة التى لم أكن أتوقعها بعينها إلى مسكن لم أذكر لها عنوانه، لعلها كانت الجسارة والبساطة التى تعاملت بها وكأنها فى بيتها وأنا الوافد على غير موعد، كانت تتحرك فى المكان بحرية واتزان الأخت الشقيقة تزيرنى فى بيتى للمرة الألف، ترتب الفوضى وتجهز الشاى وتبحث فى المطبخ عن بقايا طعام، ولابد أنها أدركت أسباب دهشتى ولم تندesh أو تفكر فى الحديث عن المبررات أو التفسيرات، شعرت أنها قادرة على اختصار المسافات فى كل شيء، قليلة الكلام كثيرة الحركة على عكس كل من عرفتهن من البنات، قالت وهى تنف أمام صفوف المكتبة الصغيرة المعلقة على الجدار وقد اختارت لنفسها كتابين:

ح اخذ دول اقراهم، و... عاوزين شوية حاجات فى المطبخ .

نظرت إليها مستفسراً عن نوع الحاجات فتحركت هى بخفة يمامة على بعد خطوة واحدة، مدت يدها إلى غلاف «الفارماكريب» ترفعه وياليد الأخرى تتأرات النقود الجديدة.. وهمسرت وهى تقدمها لى:

فلوسك .

ترددت قليلا وأنا أتأملها مستوحساً فالكملت:

تلاقيك مفلس ع الآخر. ماما قبضت النهاردة من الناس اللى بتشتغل عندهم.. خذ بقى...

مددت يدى وأخذت النقود، كنت بالفعل مفلساً وجائراً فى كيفية تدبير امرى فانتشلتنى من الحيرة والارتباك، ربما اكون قد شعرت بالدفء والطمانية والرغبة فى أن أكافئها على إعادة ما لم اكن احسب أنه سوف يعود بالتعام والكمال، هل كانت ابتسامتها الصافية هى التى اجتذبتنى ناحيتها وجعلتنى أحيط بدنها النحيل بالذراعين قبل أن أنحنى لأقبلها عدة قبلات سريعة على الخدين ثم قبلة متأنية ومستكنة على الشفتين تقبلتها هى بامتنان المستجيب؟

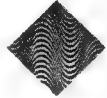
إنت عملت إيه؟

سألتنى وهى تخلص بدننا برقة وتتراجع إلى الخلف متباعدة بلطف عنى، انتبهت لكننى عجزت عن الرد، ابتسمت هى بوداعة ورايت عينيها السوداوين تلتصمان ببريق مفاجئ، كأنما تبدلت وتغيرت وصارت قادرة على أن تملأ المكان وتسيطر عليه بإشارة منها، ولابد أنها خلقت مشاعرى منذ تلك اللحظة، لحظة التنازل عن الصورة المرسومة فى الخيال لفتاة الأحلام، لحظة الدخول بكل الرغبة فى علاقة مع بنت ضامرة الصدر نحيلة إلى حد مؤسف لكنها فى ذات الوقت قادرة على إشاعة البهجة والنشوة فى الأطراف.

صارت ثائتة بحسب ما تعد وياكثر مما تعد، تصحبنى فى الصباح الباكر أو تقاچتنى بوجودها فى المسكن وأنا راجع من مأمورية خارج المدينة، دهشنى وتكشف لى مواهبها فى التعامل معى ومع البشر بينما تسير إلى جوارى، تبدو لى رغم ضلّالة جسمها قادرة على امتلاك الدنيا واكتساب ربحها، ولابد أننى يمرور الأيام كنت قد اختصرت العالم فيها وصرت أدور فى مدارها رغم ما كانت تدعيه من أننى استلبت إرادتها ومشاعرها وعقلها، وكنت أكتشف مع مرور الأيام أن جسمها الصغير كان يتفجّر وينمو وتبرز تفاصيله، وأن تقاطيع وجهها كانت تزداد نضارة وتتألق، وعندما كنت أحدها

عن تلك الاكتشافات كانت تضحك بمرح وتتهمني بالجنون، كنت أقول لنفسي إنها تخشى على روحها من الحسد، أو أنها لا تريد أن تعترف بما تبدل فيها وتغير حتى تحولت في واقع الأمر إلى أنثى مرغوبة، بل إنها ازدادت طولاً وازداد شعرها نعومة وسواداً لكنها قالت لي في لحظة صفاء نادر أنها تزدهر وتتلق وتتمر بالصب، وأنها في زمن سابق كانت قد عاشت تجربة حب جريئة فيها كل شيء ووصلت إلى حد الاكتمال، عجبت لأمورها وسلطانها عن مصيره فرفضت أن تبوح بسررها المدفون أو أن تحدثني عنه بأي كلام، كل ما عرفته أنها هجرت بوعيتها وإرادتها وأنها انطفت لسنوات عاشتها تهرب من ذكراء وتتاكل لإحساسها بأنها لأسباب لا تعرفها كانت سبباً في دماره، حذرتني من معاودة السؤال عنه أو عن مصيره الذي كان بحساباتها يستحقه، وطالبتني بأن أحدثها عن المستقبل، صرت أحدثها عن مستقبلنا وأرسم لها صورة الحلم في الغد الذي يحتويننا وقد انفرشت طرقاته بالورود والأمنيات وكانت هي تزداد جمالاً ونضارة إلى الحد الذي جعلني اتوهم أنها بنت أخرى غير البنت التي رأيتها في السابق، ولابد أنني انهمكت في دور العاشق المفتون الذي يذوب وجداً ورغبة، ولابد أنني كررت على مسامعها بعض أحلامي وأمنياتي فكانت تفاعجني بذاكرتها التي لا تنسى قائلة أنها سمعت مثل هذا الكلام مني أو منه وأنها تشعر بقليل من السأم لأنها تكره الكلام المعاد، حيرتني في أمرها وأمر نفسي، كان من الواجب أن اتجدد لأسايرها وأظل قادراً على إبهارها لكنني لم أستطع، كنت أشعر أنها تتوهج وتشتعل وأنتي انطفتي وأخيو وأشيخ، ولابد أنني كابدت كثيراً من غيابها عني وتباعد الفترات التي تلقاني بعدها حتى جاء ذلك اليوم الذي صارحتني فيه بأنها كانت واهمة وأنتي بالقطع واهم، كانت هي في بيتي وقد أشاحت بوجهها عني بينما تقول إنها لاتصلح لي ولا أصلح لها، وأنه يلزم أن نفرق بهدوء حتى لا أجبرها على أن تهجرني بإرادتها أو أن تكون سبباً في دماري، وكنت بينما أنظر إلى ظهرها وأتأمل كثافة شعرها الأسود الناعم أشعر على نحو غامض أنني استحق هذا المصير لأنني صدقتها على طول الخط، وأنتي أسلمت لها نفسي وبعثت لها بكل أسرارتي في لحظات النشوة، متخلياً عن حذري القديم وأرتيابي في أغراض الغرياء.





رماد

الصباحُ،

صداعٌ خفيف

غبارُ الحواسِ على ورقٍ ومقاعدٍ

نقرُ الصراخِ في خشبِ البابِ

جارانِ يشتيكانِ

وشيوخٌ ييسملُ متجهاً للصلاةِ

حبوبُ مَهْنَةٍ

وقميصٌ نظيف

وكشكُ التليفونِ

موعدنا بعد خمس دقائق أخرى

- أنا فى الطريق

.....

أحاولُ تجميع أخيلةٍ للقصيدِ
أنحلُ فى زمنِ الصمتِ
أنزو، وقد قاحت الريحُ حولُ الأقاريزِ
تمسكُ سيدةٌ يدَ طفلتها
وتنظفُ تلميذةٌ ثوبها المدرسى
ويبرقُ قبْ على السلمِ المتآكلِ
والظلمةُ القسقيةُ تفشى المدينةُ
هبوُ من الرغباتِ الصغيرةِ يضوى على أرجل الحشراتِ
وفوق السريرِ بقايا حرارةِ جسمينِ
رفٌ ومنضدةٌ
وتمائمُ عالقةٌ فى الحوائطِ والروحِ
نائمةٌ؟

لا

لماذا انفعالاتك المستعارة؟

- حتى أثبتَ اقنعتى

وأجربُ موتى الصناعاتِ

ما الساعةُ الآن؟

نصفُ نهارٍ ونصفى

- تأخرتُ، أرجوك، أُمي محافظةً
وأبى سيحابتني من صحارى الخليج

.....

أمارسُ حريتي في اصطناع الوجوه
وأنتبعُ هاويتي
أتخيرُ زاويةً ومواقيتَ
حتى أرى من وراء الزجاجِ
طائراً ورقياً يثيرُ روائعَ غامضةً للاليفِ
ويرغو بأعضائه الشبحيةِ

مُلْتصقاً

بالسياجِ.



بين ١٩٨٥ و١٩٨٨ أنتج الفنان المصري محمد حجي مجموعة من البوسترات، شكلت مساهمة جديدة في تطور فن البوستر السياسي الفلسطيني. مساهمة لا تستمد أهميتها من وجهها الإبداعي الثرى فقط بل أيضا من رؤيتها السياسية لكيفية توظيف البوستر لصالح القضية الفلسطينية. ففي هذه المحاولة التي توجهت للجمهور الأوروبي أساساً، نجح الفنان بتفوق في تجسيد قدرة البوستر على التأثير السياسي، أخذاً في الحسبان طبيعة الجمهور المستقبل بموقفه السياسي وخلفيته الثقافية، دون الانزلاق إلى المباشرة التعبيرية وإهدار القيمة الفنية للبوستر بوصفه عملاً إبداعياً مستقلاً. وهذا الوجه الثانى بالتحديد هو علة تناولنا لتلك التجربة الآن، رغم مرور سنوات عليها. ففي المرحلة الراهنة للقضية الفلسطينية، سواء رضينا عنها أم سخطنا عليها، تبدو تلك المساهمة جديدة بالدراسة، لكي نكتشف قدراتها العالية على التعامل البناء والجزئى مع الواقع الراهن بمعطياته وتحولاته الجديدة.

١ - البوستر الفلسطيني

ما هي الأبعاد العامة لوضع البوستر الفلسطيني الذى انطلقت منه تلك التجربة الجديدة؟ تواجه الإجابة على هذا السؤال صعوبات، مصدرها الاتساع الجغرافى والتاريخى لمجال إنتاجه، وبالتالي صعوبة رصد نماذجيه وتحليل تطوره الموضوعى والنوعى. ولكن لدينا محاولة تساهم جزئياً فى سد هذا النقص، فى كتاب «الملصق الفلسطينى: مجموعة الشهود عزالدين قلق» الصادر عام ١٩٧٩، والذى احتوى على صور لـ ٩٢ بوستراً مع بيانات توثيقية.

جاء فى مقدمة الكتاب أن البداية الجديدة للبوستر الفلسطينى، كانت مع انطلاق الكفاح المسلح فى أواسط الستينيات. ولكن بدايته القوية تظهر مع صدور مجلة «فلسطين الثورة»، ف فيها ظهرت أول بوسترات نذير نبعة ومصطفى

محمد حجي:

تجربة جديدة فى البوستر الفلسطينى



تعدد وتناقض المؤثرات المساهمة في تشكيله. ومن جهة ثانية يتسم في الأغلب بالطابع السياسي المباشر لمفرداته التعبيرية، والطابع الواقعي التميمي الضعيف فنيا لأسلوبه الفني، وضعف عناصر التصميم البصري لبنائه العام. ولكن من جهة ثالثة هناك سلسلة من البوسترات الناجحة، مثل بوسترات: مهرجان الطفل الفلسطيني باريس ١٩٧٥، صلاة من أجل الشهيد، نجح مصممهما في تخطي السلبات السابقة المسيطرة على أغلب البوسترات.

٢ - أبعاد الرؤية الجديدة

تلك هي ملامح البوستر الفلسطيني الذي انطلق منه محمد حجي ساعياً لتطويره، وكان الفنان يحكم تكوينه الفني

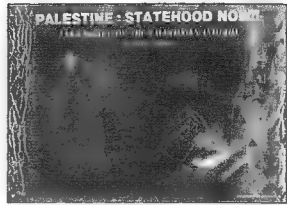
الحلاج وإسماعيل شموط. وفي أعقاب ١٩٦٧ وجدت الثورة في الأردن قاعدة لها، وهناك تصاعد الاعتماد على البوستر بوصفه أداة تعبئة سياسية. ولكن المرحلة الأردنية لم ينتج عنها سوى نمو كمي، ومع انتقال الثورة إلى لبنان تمحقت قفزة نوعية، ساهم فيها عشرات الفنانين العرب والأجانب. فأصبح البوستر يطبع بالألوان، ويستخدم تقنيات وأساليب تشكيلية متطورة.

وإذا نظرنا إلى المجموعة التي يضمها الكتاب، يمكننا الخروج بثلاث ملاحظات أساسية. من الصعب الحديث عن شخصية فنية متميزة للبوستر الفلسطيني، وعلة ذلك مشاركة عدد كبير من الفنانين العرب والأجانب في إنتاجه، وبالتالي

والسياسي مؤهلاً لتحقيق هذا بنجاح. فهو الذي استمر لسنوات بالمشاركة مع شقيقه الشهيد احمد حجي، في إصدار مجلة حائط اسبوعية مكتوبة ومرسومة تعدى طولها العشرة أمتار، في قريتهما سندوب - نقهلية، وفي إطار عمل سياسي عام. وهو الفنان الذي اختار العمل بالصحافة والكتاب الرسوم واللوحات الحائطية الكبيرة في الأماكن العامة مثل محطة سكة حديد المنصورة، محاولاً اختراق عزلة الفن والوصول إلى الجماهير معبراً عن قضاياها. وهو نفسه الذي قضى شهيراً طويلاً في صفوف المقاومة بالأردن يرسم الفنانين ومسكرات اللاجئين، وبعد ذلك إقامته في تونس قدم كل ما يمكنه باعتباره فناناً لدعم القضية الفلسطينية عبر مؤسسات منظمة التحرير.

تتقسم المجموعة التي أنجزها إلى مجموعتين: تساير الأولى الرؤية النمطية للبوسنة الفلسطينية ولكن من خلال أداء فني متقدم، وفي الثانية طرح تجربة جديدة. أن نتعرض للأولى ولكن منعرض بعض نماذجها، وسيقتصر التحليل على الثانية. استهدفت المجموعة الثانية هدفين، يرتبط الأول بالبعد الاتصالي السياسي للبوسنة، والثاني بقيمته الفنية الاندفاعية المستقلة. في إطار الهدف الأول حاول تحقيق أقوى قدر من التأثير السياسي معتمداً في ذلك على ثلاث قواعد. استلهم الثقافة الدينية، المسيحية أساساً بحكم أن غالبية المجموعة تخاطب الجمهور الأوروبي، مع يولها بالقضية الفلسطينية، سعياً لتأثير عميق دائم ينطلق من الموروث الثقافي للمتلقي. الاعتماد على الاستلهم الهادئ والإنساني، البعيد عن الاقتتال والحدة وضيق الأفق. حفاظاً على جلال وقسمة الرمز الديني، ومراعاة لخصائص الجمهور الأوروبي ذي الميراث العلماني القوي والمناحاز أصلاً للجانب الإسرائيلي. النظر إلى المجموعة ككل متكامل، يُعَم كل بوسنة منها الرسالة السياسية العامة للآخر، ويتميز كل منها في زاوية الاقتراب السياسي الخاص.

وفي إطار الهدف الثاني حاول الفنان تحقيق جمالية مستقلة للبوسنة. توفر له قيمة دائمة، تجعل المشاهد يستمتع بصرياً بل وتحفز على اقتنائه، وربما يبعث عن قبوله أو رفضه لرسائله السياسية، ولكن دونما إهدار لرسائلته السياسية. هذا الهدف تحقق بدوره عبر ثلاث قواعد. أولها اختيار لوحة لفنان أوروبي كبير، أو وحدة فنية تصويرية ذات استخدام شائع في التراثين المسيحي والإسلامي، وجعلها المادة التصويرية الأساسية للبوسنة. والاختيار هنا تحكمه معايير ضمنية. يُراعى في لوحات كبار الفنانين، جمالها وتميزها وشهرتها، وقابليتها المفتوحة وغير المغتلة للتوظيف السياسي، وتعبيرها عن معاني دينية وإنسانية عميقة ويُراعى في الوحدات الفنية التصويرية، دلالتها المركزية في الوجدان الشعبي والثقافة الدينية، وحضورها الدائم القوي في ميراث فنون التصوير الشعبي والتقليدي. ووفقاً للقاعدة الثانية يتم إدخال تعديلات أو إضافات على اللوحات أو الوحدات التصويرية. يحدث هذا أحياناً وليس دائماً. ويأخذ التعديل في حالة حدوثه شكلين: إضافة عناصر بصرية جديدة إلى اللوحة، في حدود خاصة وضيقة لا تُهدد بنيتها الأصلية، ولكنها في الوقت نفسه قابلة للإدراك السريع والانتقاط الفوري للدلالة. أو تقود إلى تداعيات تقنية وبصرية تتفاعل إيجابياً مع رسالة البوسنة. إعادة صياغة الوحدات الفنية التصويرية، إما بإعادة رسمها فقط أو بإعادة رسمها مع وضعها في إطار تكوين جديد، ولكن على أن يتم ذلك مع احترام عناصر الوحدة الأصلية وسماحتها الخطية واللونية. هذا التعديل موهن غالباً، إما بالعمل على تلازم الوحدة مع تصميم البوسنة، أو بالرغبة في ربط الوحدة القديمة مباشرة مع أموز سياسية معاصرة وبالتالي توليد دلالات قوية، أو بمحاولة التجميع الفني النموذجي للعناصر الأسلوبية والموضوعية لوحدة ما، عناصر كانت في الأصل موزعة داخل صور ومحاولات مختلفة. ووفقاً



في ذهن المشاهد، مع شخص المسيح بمعانيه الدينية وقداسته وتاريخه المعروف، ورسالة البوستر لا نجدها في التعليق فقط بل أساساً في الصورة المختارة نفسها. اختار الفنان صورة لرؤايل بكل وزنه، ورؤايل حسب وصف د. ثروت عكاشة «أبداع من صور رقة العذراء» والرسام الذي «يبدو أن نجد بيتا من بيوت المسيحيين ليس فيه صورة مستنسخة للعذراء من تصويره». ولكن هذا مجرد سبب من أسباب الاختيار، فلننظر إلى السبب الأهم والأعمق صلة برسالة البوستر السياسية. رسم رؤايل صورة عديدة للعذراء معظمها آية في الجمال، مثل «مادونا البوق الكبير»، و«مادونا كنيسة سمستين»، و«المادونا فوق المشاش الخضراء»، و«خطبة العذراء». ربما كانت «مادونا البوق الكبير» قمة هذه اللوحات، فهي زاخرة بالركة والجمال والسلاسة ورفعة الأداء التشكيلي وعمل عبقري لا نمل النظر إليه. ومع ذلك فإن اختيار الفنان للمادونا ييلا سجديا هو الأصوب والأقرب لجدال. لماذا؟ هناك عنصران داخل اللوحة يجعلانها الأكثر صلاحية لتوصيل رسالة البوستر بعمق وقوة. أولهما أن العذراء هنا امرأة فلسطينية. تلبس عباءة تنكرنا فوراً بأنباء الفلسفنيات التقليدية، وتضع على رأسها عمامة عربية، وشعرها أملل للسواد، وتجلس على كرسي قريب

للقاعدة الثالثة توضع اللوحة في إطار تصميم، يتسم بالبساطة والقوة، يحقق لها البروز البصري الفوري فلا يشتت نظر المتلقي عنها، وفي الوقت نفسه يربطها بالشعار المكتوب بشكل متوازن.

٣. تحليل لبعض النماذج

إن التحليل السابق لن يتضح تماما وتكتمل إبعاده إلا من خلال تناولنا لبعض نماذج التجربة.

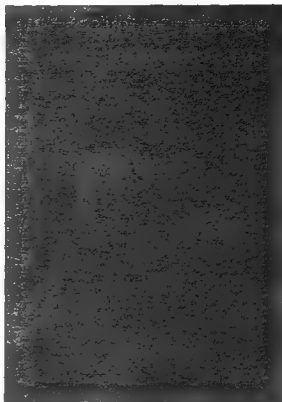
في البوستر الأول يأخذ حصى لوحة رؤايل الشهيرة «مادونا ييلا سجديا» أي عذراء الكرسي، ويجعلها مادة البوستر التصويرية دون أي تعديل، ويضعها في إطار خلفية من الزخارف النباتية التهمية مرسومة على خلفية من اللون البني الساطع. ويتجاسس الإطار بطبيعته الشرقية القديمة، مع اللوحة التي يفوح منها عبير عربي وشرقي قوي. يتسم التعليق السياسي بالهدوء الشديد. فذكره للقضية مباشرة لا يتعدى كلمة فلسطين، علاوة على المعاني الموجودة ضمنياً في اسم الجهة المصدرة للبوستر. ويكتفي التعليق بذكر معلومة بيهية «منذ ١٩٨٨ عاماً ولد المسيح في فلسطين»، ولكن ذكرها يقود عملياً إلى ربط كلمة فلسطين والتداعيات السياسية المرتبطة بها

وعلى خلفية سوداء يوظف ألوان العلم الفلسطيني في تعليق مختصر تماماً، فيكتب «إلى الأمام» باللون الأخضر و«فلسطين» باللون الأحمر. والتطبيق المختصر لا يكتسب معانيه السياسية إلا من خلال اللوحة والتعديلات التي أدخلها المصمم. هناك تعديلات أساسيان: في الأول تخطى عن الألوان الطبيعية للوحة مايكل أنجلو، ولعبها مستخدماً لونين فقط: الأسود بدرجات مختلفة والأصفر بدرجة واحدة. وكان للتحويل اللونى وظائفه ونتاجه، وطاقته المصوبة ونتاجه العفوية الناجمة. فاستخدام لونين فقط خلق حالة توتر وتناقض داخل اللوحة. جسدت المعاليل والمساند البصرى لمالة التوتر المصاحبة للحظة الخلق وارتعاشات الحياة الأولى، واللحظة التناقض المصاحبة لوجود الواحد لقوى متناقضة، أى السماء والأرض والخالق والمخلوق. واستخدام اللونين فقط يفضي على المشاهد السماوى الأسطورى الثرى والتعالى الذى رسمه مايكل أنجلو بالألوان، درجة ما من الواقعية والفكر والتكشف وحدة التعبير، تجعله أكثر ملائمة للتعبير عن الرمز الفلسطينى والرسالة السياسية المراد توصيلها. والاستخدام ذاته يجعل العلم الفلسطينى الملون والمضاف إلى اللوحة، فى وضع القدرة على الجذب الفوري والقوى ليصر المشاهد، فالعين إما أن تتجه إليه أولاً أو تعود إليه ثوماً. وفى التعديل الثانى كان الهدف هو الربط المباشر والصريح ولكن أيضاً الهادئ والناعم للوحة مايكل أنجلو بالمعانى والرسالة السياسية للبوستر. فى يد الملك الخالق وضع الفنان علم فلسطين رمز القضية والنضال والدولة المستقلة المستهدفة، وأعاد رسم الإصبع المعنك للملاك وجعلها تتثنى قابضة على العلم. وفى يد آدم اليمنى الذى يمر الآن بلحظة الخلق ويهم بالنهوض، وضع الرسام نبلة بجوارها أحجار صغرى، يرمز بها لانتفاضة الشعب الفلسطينى. برزح العلم فى يد الملك اكتسبت مفاهيم القضية الفلسطينة والنضال والدولة المستقلة، معانى: السمو والعدالة

من الأربيسك العربى. ورسم وفلائيل العذراء كثيراً، ولكن تلك هى المرة الوحيدة فيما أعلم، التى صورها بهذه الهيئته الفلسطينة. وربما كانت اللوحة واحدة من اللوحات النادرة، التى صور فيها فنان أوروبى العذراء بهذه الهيئة. وثانيهما أن العذراء هنا سيدة تسيطر عليها الحياة والسعادة والأمل والثقة، وهى سمات يندر وجودها فى الكثير من اللوحات للصورة لها. فهناك تقاليد فكرية معينة سيطرت على التراث الأوروبى فى تصوير العذراء، على الأقل قبل التغفل القوي للمؤثرات الإنسانية. فالنمط الغربى لتصوير العذراء يسمى - أولاً - إلى إلهام الشعور بالتقوى من خلال الجمال والرقّة. تقوى العذراء هى الأساس، والسيطرة على الجمال والرقّة. ولكننا هنا نجد الجمال والرقّة أساساً، بل وربما شيئاً من الأنوثة ودلال المرأة الشابة، ولا نجد إلا القليل جداً من التقوى.

وهذا النمط يحرص - ثانياً - على تصوير العذراء مع الطفل يسوع فى هيئة الصديقة المثالية، وهو ما يمثل امتداداً لنمط «الجليكوفيلوس» البيزنطى الشهير فى تصوير العذراء. تصور العذراء وعلى وجهها ملامح الحزن، ترحى عينيها باستحياء، وتشيع برأسها عن الطفل المقدس الرائد فى أحضانها. هى حزينة مثالة لأنها تعى مقدما آلام المسيح القادمة. وفى المادونا بيللا سيديا لا نجد تلك العذراء المثالية، بل عذراء سمجة مبهجة فى داخلها وخارجها، وواقعة فى المستقبل. تبدو وكأنها تعكس القاعدة المستقرة، فهذا الطفل غير موهوب للشهادة والآلام، كلا إنه موهوب للحياة والانتصار. هكذا يمكن أن نذكر عذراء وفلائيل العجيبة. إنها امرأة فلسطينية شابة، جميلة زاخرة بالحيوية والحياة والتطلع، لا تطوى داخلها الشعور المساوى بفاجعة حتمية الوقوع، بل تنظر إلى المستقبل بكل وقرة وثقة فى حتمية البقاء والانتصار.

فى البوستر الثانى يأخذ الفنان عن مايكل أنجلو لوحته الشهيرة «خلق آدم» فى سقف كنيسة سستين. أسفل اللوحة



هو، فقط وضع في خلفية من اللون البنيج. والديج لون الأرض، أو من الألوان القريبة جداً منه، ويتسق في الدلالة مع كلمة «بيتى» الواردة في قول المسيح، والتي تحيل دلالياً في البوستر لعنى الوطن. واختيار رسم لهذا المشهد بالذات استهدف توصيل معانى معينة. فهو معركة بين حق وباطل، نبي وتجار، قوة تاريخية صاعدة سيقدر لها السيادة والانتصار وقوة أخرى عارضة تعترضها. هذه اللحظة التاريخية الدينية المحفورة في وعي المشاهد تحيل دلالياً، من خلال تقاطعها مع كلمة فلسطين والعلم الفلسطيني المرسوم داخلها، ثم من خلال ارتباطها بنية الإنجيل وكلمات «البيت» وكل الأمم، و«الصلوص»، إلى

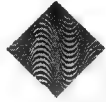
والعتمية والخلق. ويوضع النبيلة في يد آدم لكتسب انتفاضة معانى: الميلاد الجديد وحتمية النهوض والانتصار والقوة العاطلة المقتدرة الساعية للبناء والتعمير.

وفي البوستر الثالث زخذاً الفنان رسماً محفوراً لومجوانت عام ١٦٣٥، يصور واقعة اقتحام المسيح للهيكل وطرده للباعة والصيارفة. يقتصر على إسم فلسطين باللون الأسود، وفوقها بالأحمر الآية الواردة في إنجيل مرقس، على لسان المسيح بعد طرده للتجار من الهيكل: «بيتى بيت الصلاة يدعى لجميع الأمم وأنتم جعلتموه مغارة لصوص». لقد ترك رسم ومبرافنت كما

المادى بقوة روحانية. ونجد تلك الصورة التقليدية في أمضى صورها لدى الجريكو، على سبيل المثال في لوحة صور فيها للشهد ذات: متطهر الهيكل. ويقترب كثيرا من مسيح صايكل انجلو للقوى مغتول العضلات ذو البنيان الأولمبي، الذى تضع قوته المادية بطاقة روحانية، الذى نراه فى قلب مشهد يوم القيامة للمهل خلف مديح كنيسة سميتين. وهكذا يكتسب التوحيد الدلالى السابق شرهه بين المسيح والفلسطينيين، معانى القوة والانتدار والمنفوان المحصنة بالحق والسمو.

المصراع العروى - الإسرائيلى الراهن. وعبر تلك الإحالة الدلالية، يتوحد المسيح مع فلسطين والفلسطينيين، والهيكل مع الوطن، وتطهير المسيح للهيكل مع التحرر الوطنى والدولة المستقلة. ولكن من المعروف ان هذا الشهد تناولته كثرة من المصورين والرسامين الغربيين. فلماذا هذا الرسم بالذات؟ هناك سبب واضع هو قوته وإحكام تكوينه والمركبة المنيفة التى تحكمه. ولكن هناك سبب آخر. فمسيح ومجرافت رجل قوى الكلمة متين البنيان. يتعد عن صورته التقليدية، كإنسان رقيق الجسد خال من القوة المادية البائسة، يشع حضوره





قداس فاطمة

- ١ -

مازلتُ بقلقى وروحى الخربة

أوارب نظرتى وأمر وحيداً

أمارس الحب بخوف مع حبيبتي

وأرضع منها كطفل مذعور

متحسساً المحيطان والعيون المتلصصة كشبابيك

أشتاق لدمها كل شهر وأدخن أكثر

ويرغم عراك الملائكة والتيس حول سريرنا طوال الليل

نصنع أطفالاً بلا ملامح يثرثرون فى قعر الغرفة

عن ملكوت الله وخبره

مازلت أشاهدهما امسى .

مفكوكة الأزرار تحمل عظام أبي

تطبع قبلة أو تذرف دمعاً

وتمر سريعاً

- ٢ -

فانكر شارع الكنيسة كما كان بارداً

والقسيس دانيال الذي شلجوه

بحب فاطمة

بصقوا عليه وشقوا جبهته نصفين وألقوه خارج الهيكل

انتبهوا

قسيسٌ في حفرةٍ تنفوا لحيته ويال عليه الأطفال

فصار يذبح ويسكر كل يوم كراشاً

يحب فاطمة

ويلعن الكاهن الأكبر

- استقبلوه بطلقة وسلموا عليه بسكين على بعد غيمتين من نهدي فاطمة

التي رفعت الدماء والبخور عشية انفصال الرأس عن الجسد

هم رفعوا الأذان، ولى الكاهن الأكبر الأجراس بقوة

الفرحى يامريم

تركناها بين الرأس والجسد

قبر دانيال لا شاهد فوقه سوى بول الأطفال وبصاق الشيوخ ودموع فاطمة

- ٣ -

الكاهن الأكبر صفعني على وجهي وعمرى ست سنوات

لأنني كنت أفسد له قداس الأحد

حين كان يطرح (الشورية) في الهواء كيهلوان

فيخرج منها حوريات وشياطين

أتبعها فتساقط الجمر على المصلين

وكادت (الشورية) تقتلع رأسي

فطردني خارجاً

ومن يومها يطاردني حارس الكنيسة العجوز

وأنا أسرق الورد من حديقة الرب

أصنع قداساً سريراً للأشجار وأصلي لفاطمة

ودانيال الذي شلصه في يوم بارد .

فى حضرة النسر



الموظفون فى الحظيرة الكبيرة يجلسون على المكاتب، وقد تغطوا بالطحالب. عندما قدمت أوراقى لأحدهم. استدار جانبى ووضع ساقا على ساق وأطل عبر النافذة إلى الفضاء. تعلق عيناى بفتاة سمينة تنحنى على سور الشرفة وتوزع نظراتها على المارة.

حاول أن يحسب طول المسافة بينه وبين جبال صدرها الثقيل. تنحنحت.

ألقى من فوق كتفه نظرة إلى الورقة المسجاة على مشرحة المكتب. عاد يخبىء فى النافذة

تلفت حولى. كانت الحجرة بلا ملامح. السكون ذو الرائحة المتعفنة يهطل وأنا مشدود الوتر. صبرى يمر على الأشخاص الفخارية يبحث عن أنيس. طارقت الأرض بقدمى.

أب من رحلته. تأملنى من أعلى إلى أسفل... حاول أن يبحث فى عما يجعلنى جديرا بصرف عشرة جنيهات. رسم على الورقة عنزة برية أصابها الجنون فمضت تقفز فوق الصخور. أحنيت رأسى للعنزة ممثنا وتحولت للمكتب الثانى.

كان صاحبه نسخة دقيقة من صاحب العنزة إلا أن بيده ساندوتشا. أطل فى الورقة وهو يحشر فى فمه أكبر قسمة ممكنة سحب القلم وكتب بثقة كلمتين. فذف الورقة بقوة لتبتعد عنه إلى أقصى ما تستطيع. طارت فى الفضاء كمصفورة جائرة تحاصرها حلقات الصيادين.

تعقبته يدي بعصبية زائدة حتى لا تسقط ويتهشم كلماتها النادرة. لحقت بها قبل أن تصل إلى الأرض. لكن انتزاني
أختل بسبب ساقى الخشبية فسقطت، وطالعتني في السقف كرنفالات العناكب وبولتهم المستقلة، وأجهزة التصنت التي
تدلت حتى رموس البشر.

كان كل خوفاً أن تنقض على سيوف ضحكاتهم الشرسة. لكن أحداً لم يضحك فسكن قلبي المرتعد بين ضلوعي.
صوبوا إلى نظرات شاردة.

لا حظ أحدهم أنني أعانى الوقوف. تحرك نحوى.. جاهدت قبل وصوله كي أقف. أخذ الورقة منى. رسم عليها رمزا من
الرموز التي تفتح البوابة المسحورة.. انتقلت إلى الذي يليه. قلب الورقة على وجهها وأخذ يتمتم.. مددت يدي وعدلت له
الورقة، فأعادها إلى وضعها المقلوب وصفعها حتى لا تتحرك أبداً من مكانها
- له في خلقه حكمة

طلق يتمتم وهو يحدق فيها كأنه يقرأ عليها التعازيم ليخلصها من الشياطين والأرواح الشريرة. أخذ أنفاساً متلاحقة
من سيجارة منهكة وأمسك كوب الشاي. رشف منه وأمتعض ثم خبطه على المكتب، فتطايرت على الورقة قطرات من
الساخن الأحمر

قال: تعال غداً.

فتحت فمى لأقول شيئاً، نهض واتجه صوب الباب وزعق:

- إنت يا بخيت.. تعالى خذ البارد اللي زيك.

دارت بي الدنيا... دارت ودارت حتى أصبحت في الشارع. جلست على الرصيف أمام المبنى الحكومي الذي يعلوه
نسر له جناحان هائلان يظلان الحظائر الكبيرة وينفغان عنها حرارة الشمس أن تذيب الموظفين الطحالب.
تأملت السماء والأرض والعابرين.. كان كل شيء يجري كما يراد له أو كما لا يراد... أرجأت مؤقتاً الفرار من الشمس
التي تصب أشعتها بعناية خاصة فوق جسدى الملتهب.

كتب محمد تيمور القصيدة الغنائية والدراما الشعرية في شكل حواريات أو تمثيلية شعرية ذات فصل واحد كما كتب القصة الشعرية وكتب أيضا الشعر المنشور وهو غير الشعر الحر. الذي نعرفه الآن عند البياتى ونزار قباني وصلاح عبد الصبور واحمد عبدالمعطى حجازى لأن شعر هؤلاء جميعا يلتزم بتكرار التفعيلة وإن يكن ذلك بغير ثبات فى عدد التفعيلات حسب أوزان الشعر المعروفة فى الشعر العمودى، ولكن بعض ما كتبه «محمد تيمور» يشبه آخر تقليعة فى شعرنا العربى وهى ما يسمونه باسم «قصيدة النثر» والتي سمعنا بها فى الشام وفى تونس وهى تلتقى تماما التفعيلة والموسيقى التى وضعها «الخليل بن أحمد» وتكتفى فقط بالصورة الشعرية، وهذا ما نجده فى بعض إنتاج «محمد تيمور» مثلما فى قوله تحت عنوان: «الشاعر والليل» .

إيه أيها الليل الأتق

أين مفتاح بابك الجهنمى

أود أن أنام فى فنائك المخيف

متوسداً عتيق الزرقاء

التى بنتها يد البؤس من دموع الأيتام

هناك أسكب دموعى فتطير فى الفضاء

شظايا تسمى الألق الحالك...

(٢٦ يناير ١٩١٧)

محمد تيمور.. شاعرا

والسؤال الآن هو : هل كان محمد تيمور حين كتب ذلك الكلام يعتقد أنه يكتب شعرا أم نثرا كى نعتبره

الرومانسية في منحصر..
والرومانسية هنا تعني بها عدة
خصائص منها الذاتية والخيال
والحلم والعاطفية والاتحاد
بالطبيعة، وهذا مانجده واضحا في
قصائد شاعرنا التي تعبر عن
الوجدان الذاتي وتعطينا صورة من
نفسية الشاعر ولهذا نجد
المضمون في ديوانه يتميز برؤية
رومانسية حاملة للعالم تشوبها روح
اليساس والثورة والتمرد والحزن
وكلها مشاعر رومانسية الطابع،
وهي التي تعكس التجربة الشعرية
لديه.. ولذلك نجد الموضوعات
الشعرية التي يتناولها «محمد



محمد تيمور

تيمور» هي الوطن والحب والطبيعة والإنسان، أي أن
هناك ثلاثة محاور للمضمون لديه هي المحور العاطفي
والمحور الوطني والمحور الإنساني، ونلمح فيها كلها
حرارة التجربة الشعرية وصدقها مما حقق وصول
«الرسالة» حارة وصادقة فحقق لنا «التقمص»
وهو التواصل، وذلك بواسطة التعبير الصادق.. وإن
الإحساس العام الذي يسود ديوان محمد تيمور
ويشكل الجو النفسي به هو الإحساس بالمشاة. والمشاة
لديه ذات بعدين أولهما البعد القومي ومصدره الاحتلال
الإنجليزي وماتيمه من قهر وظلم للمصريين ونزوع نحو
الحرية والاستقلال نزوعا يائسا، أما البعد الثاني

رائدا لقصيدة النثر قبل دونيس
وغيره من الابعاء، أم أنه كان مثل
طه حسين والمنفلوطي والرافعي،
نلمح في كتاباتهم شاعرية هائلة
ولكنهم كانوا على وعي تام بأن ما
يكتبونه ليس إلا نثرا .

وهنا نستشهد بما قاله محمد
تيمور نفسه في نقده لكتابات
جبران خليل النثرية إذ يقول:

لا نرى فيما كتبه جبران
افندي من نثر وشعر غير
قصائد خيالية أوحاها إليه
خياله الرافق وروحه الخائفة
المتهمدة فهو في نظرننا شاعر
وما نثره المتداول بين أيدينا

إلا قصائد منثورة لم يجاره فيها شاعر آخر * وبناء
على هذا يمكننا اعتبار «محمد تيمور» رائدا لما يسمونه
الآن باسم «قصيدة النثر»..

أما عن قصائده الغنائية فقد التزم فيها بالعمود
الشعري بل التزم في معظمها بوحدة القافية وإن ظلت
من حيث الاتجاه الفني ذات نزعة رومانسية .. وقد كتب
هذه القصائد في سنوات الحرب العالمية الأولى وما
قبلها؛ وفي هذه الفترة صدر الديوان الأول للعقاد سنة
١٩١٢ وصدر ديوان «المراكب» لجبران خليل جبران،
وقبلهما ظهرت قصائد خليل مطران، أي أنه يمكننا
اعتبار «محمد تيمور» رائدا من رواد الحركة

للمأساة فهو البعد الذاتي ومصدره إحساس شاعرنا بالموت وتوقع الكارثة وهذه هي التيمة الأساسية أو النغمة الرئيسية التي تشكل الجو النفسي لديوان شاعرنا وتتولد منها عدة تيمات أو نغمات وجدانية هي نغمة الحزن، ونغمة الألم، ونغمة الوحدة، ونغمة الملل وهي النغمات الشائعة في قصائد شاعرنا. ولنتأمل كيف استطاع صياغة هذه الأنغام من خلال الصور الشعرية، وذلك من خلال النماذج الشعرية في الديوان .. ونستمع إليه مثلاً في أول قصائد الديوان وهي بعنوان:

«شاب يحتضر» وفي مطلعها يقول:

لوقت سرير الموت نام الذي

زال ابتسام العيش عنه فسر

لقد رجع الأمل لا يرجع

نفسا سوى الراحة في قبره

ثم تتوالى الصور الشعرية إلى أن يصل البناء الدرامي للقصيدة إلى قمته ويكتمل الإحساس العام في البيت الأخير حين يصور الشاعر نفسه بهذه الصورة :

كلما دنى شجبت صامتة

أبعد المقدر عنه وكمر

ففي هذه الصورة تتركز حزمة هائلة من مشاعر الإحساس بالحزن والقهر والنفي والاغتراب...

وتتكرر هذه الأنغام الوجدانية من خلال مثل هذه الصور الشعرية في قصيدة أخرى إذ يقول:

كأنه والليل من حوله

وفي ظلم الليل موت أكيد

سفينة سوى بلا منقذ

ويجرها الجافض هذا الرمير

فهنا تتجلى نغمة الإحساس بالموت وتوقع الكارثة وكأنما ينعي الشاعر نفسه حياً ويتخس ذلك مرة أخرى في قصيدة بعنوان «شجرة على شفا الموت» وكأنما هذه الشجرة رمز أو معادل موضوعي لحياة شاعرنا وفيها يقول :

أوراقها غرنق الشرى

أشكال صبه بامس

شجرة من طيرها

والطير فير سوانس

وغدا ستقطعها وتقلعها يمين الفارس

وتتكرر نغمة هذا الإحساس الجانزي طوال الديوان فنراه مثلاً يقول في قصيدة «الببليل الصامت» :

فلرقت ربح الحى بالأس

وغدوت على صفاح الرسم

غادرتنا والليل سمير

والظلمة نومه سخاله اليس

ومشجوني والظلام
نسجت للقلب دوبا من ألم

ولنستمع إلى شاعرنا في هذه الأبيات من قصيدة
«صبرا فؤادي» إذ يقول :

صبرا فؤادي صبرا
كانت بالعبر أخرى
كانت أمانيك بيضا

فاخعت اليوم صبرا
وكنت كالماء عذبا

واليوم أصبحت صبرا

ولنتأمل اتحاد شاعرنا بالطبيعة، ذلك الاتحاد
الرومانسي الذي يخلع على مظاهر الطبيعة إحاسيس
الشاعر إذ يقول في تصوير الشفق:

أنت دمع النهار في صفحة الكون

بحس في الليل صرا غفيا

أما عن المحور الإنساني في قصائده فنجد مثلا
يصور إحساسه بجمال الطفولة في قوله :

طفلة أذ أناس ضاحكا فرأيت من

ضحكاته وجه الحياة تبسم

ويظل شاعرنا يعزف هذه النغمة الجنائزية مثلما في
قصيدة «الشاعر الغضبان» من خلال هذه الصور
الشعرية:

هيدا لن في باطن الأرض قبرا

وعسوني أنام تحت التراب

في ظلام القبور راحة نفسي

ومن النور شفوني وعذابي

ويظل ينسج شاعرنا بصورة الحزينة الألوان القائمة لتلك
النغمة الجنائزية؛ فيقول في قصيدة «النجم الأفل»:

دفنوها في التربة يوم الوفاة

نرتق نرتق من الحصار ونات

لا أنيس لها سرى وهشة الموت

وصوت الظلام في العجرات

ودمع تجري على القبر هيري

وأبين بغضض بالحسرات

ولنستمع إلى نغمة الحزن في قصيدة دخاوطر
الوحدة، التي يعزفها على أوتار هذه الصور الشعرية :

سكن الليل وقلبي تادر

وعسيري لا تنام

وانقض صبري وعظري عائر

أصغر لها وكانن مستقبل

في ظلمة الليل البهيم الأنجما

نظرة منك قد أسرته بها القلب

فكانت له صحابه وصالكه

نظرة منك ألقت الرعبه فبسه

رعبه عبه يقوده للمبالكه

فأربتى منك الخيانة والفدر

لمصرى إنى صريع نزالكه

عير أنى عقدت ألوية النصر

فكان الهجران يوم قتالكه

شيمتى الصفر للذى غاب عبرى

وكثير من عالم مثل حالكه

يا حافظا لرد فى غيبتى

هل لك أن تصفع عن ففوتى

أنت الذى علمته قلبى الرضا

وكنته لى عرونا على كرىتى

ذلكته لى الصمصه فلم أبصص

يرى وكنته النور فى الظلمة

ولنستمع إلى آخر قصائد الديوان بعنوان «دمع الشفق» وفيها يقول :

فصرف حردور الظلمة

تبصر دمع الشفق

قد مئثرها لوعتى

وباعثات الأرض

وهنا نجد أن رؤية الشاعر للعالم والحياة هي رؤية رومانسية سوداوية كثيفة وأن الاستثناء الوحيد أو النور الوحيد في هذه الظلمة هو الطفولة والصداقة. أما الحب فهو أيضا مصدر للتعاسة والعذاب لأنه حب رومانسى من حيث التجربة الشعرية.. وهذا يجزنا إلى الحديث عن المحور الثانى فى إنتاج شاعرنا وهو المحور العاطفى أى موضوعات المرأة والحب ونستمع إليه يقول فى قصيدة «أنت» :

أنت أنت التى حسرت فى عروتى

منك يوم اللقاء غمر جمالكه

أما المحور الوطنى فى ديوان شاعرنا فهو واضح فى العديد من القصائد التى يتغنى فيها بمجد مصر وأهرامها ويبكي لحالها فى ظل الاحتلال، ولنستمع إليه يقول :

ويا هرما تترن الرثى ليليا

نداهى ونرى أحشاه سر عليات

ويا هو إلا مثل عرس تجسمته

نواصيه حتى بات يستلغته الرائي

كلانا مدى الأيام فى سر غدا

له ابن دنا ليل سنارة أضواء

أما عن القاموس الشعرى لدى محمد تيمور فنجد
يكرر دائما كلمات مثل القبر والدموع والعباد والياس
والآلم وكلها مفردات رومانسية تنسج الإحساس العام
بالمساة فى شعره وتلازم مع تجريته الشعرية
الرومانسية التى تتجلى فى الفضل سواء على المستوى
الذاتى فى تجرية الحب العنرى، أو على المستوى القومى
فى فضل الأمة فى التخلص من الاحتلال الإنجليزى...
وهكذا نجد ديوان شاعرنا يمتلئ بالصور الشعرية
الثرية بألوانها وظلالها وإحياءاتها الوجدانية مثل صورة
الطائر الحزين الصامت، وصورة البحر الخضم، وظلمة
الليل، والنجم الأفل، ودموع الشفق، وصورة الحداد،
والقبور، وأشباح الموت، والسفينة الفارقة ونوح الأرواح،
والبرق الكاذب، وكل هذه الصور يستخدمها شاعرنا فى
تكوين الأنغام الوجدانية للإحساس بالحنن والآلم والملل
والياس والوحدة وهذه الأنغام تكون فى مجموعها نغمة
رومانسية هى نغمة الإحساس بنو كارة الموت، وهذا هو
البعد الذاتى للمساة التى تشكل الجو النفسى فى
الديوان؛ بينما يشكل البعد القومى للاحتلال والقهر
والثورة والتمرد اليأس بعدا ثانيا للإحساس بالمساة،
ذلك الإحساس الذى يسود إنتاج شاعرنا فى هذا
الديوان وفى كل إنتاجه الألبى كان هذا عن قصائد
شاعرنا الغنائية أما عن قصصه الشعرية وأشعاره
الدرامية، فقد كتب المنولوج الشعرى وهو أقرب إلى
الشعر الغنائى لأنك لا تسمع فيه سوى صوت واحد ومن
أمثلة ذلك مونولوج ه بين الموت والحياء كما كتب
الديالوج الشعرى الذى تسمع فيه أصوات متعددة مثل
مصرحية «الل» وفيها نجد أماننا حدثا برامياً
وشخصيات تتجاوز وصراعا براميا بين الشخصية

أما عن الشكل الشعرى عند محمد تيمور فنجد
كما قلنا يلتزم بالعمود الشعرى أى بوحدة الوزن والقافية
وإن يكن يتحصر من شرط القافية أحيانا ويستعمل نظام
المقطوعات متعددة القوافى وهذا هو التجديد الذى أحدثه
فى شعرنا رواد الحركة الرومانسية ..

ونجد شاعرنا يستعمل بهجاً دقيقة الإيقاعات تتلازم
مع تجريته الشعرية الرقيقة بل يستعمل فى «الرؤى»
حروفا لها جرس موسيقى غب ورقيق مثل الهاء والميم
والراء والسین والنون، وهذا الاختيار لتلك الحروف يأتى
عفوياً لينسجم الشكل مع المضمون تلقائياً، كما نجده
يستعمل كثيراً بعض الحروف الحلقية مثل الألف والهاء
والحاء والعين وهى ما يمكن تسميته باسم حروف
(التأوه) لأنك حين تصاب بطعنة أو ضربة فإنك تلقائياً
تصرخ قائلاً: أه أو آخ واعتقد أن الحروف العربية لها
إيحاءات وجدانية وهى بمفردها تماماً مثل الألفاظ
والعبارات.

وانستمع مثلاً إلى قول شاعرنا :

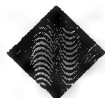
أم دها من هوله سدا دها

من جلال وخشمة وعظمت

وعموما فإن القدرة على الكتابة الدرامية هي ما يميز «محمد تيمور» ويتضح ذلك في مسرحياته وقصصه وشعره والخاصية الدرامية التي تجمع كل هذا خاصية التكثيف والتركيز.

المحورية وهي هنا شخصية الغنى – وبين الشخصية المضادة وهي هنا شخصية الفقير... كما كتب أيضا محمد تيمور القصة الشعرية التي تعتمد على السرد والوصف وفيها نجد حدثا له بداية ووسط ونهاية مغلما في قصته «الزوج القاتل» وقصته «الوردة الذابلة».





أحزان تبذلِ الفصول

من كهف الريح
من كهف الريح العنواء
تهب الأحلام
ترسم طرقا للأيام
ترسم أرضا وسما

في البدء
أحب الله الإنسان
وهده النجيين
وحين تجاسر وتسال
من أين.. إلى أين

انقسمت كل الأشياء

اثنتين اثنتين

وتولت ريح أخرى بعثرة الأشلاء

منقار الطائر ونهايات الأوراق الخضراء

والنهر المختبئ بغابات العين

والشعراء

وهذا الحزن الحزن

لا بد ستنتصر الأحلام جميعا ذات مساء.

ضوء قمر لا تتبدل أساريه



كترم متحفظ. تحمل فى أعماقك عزلة ترجع إلى سنواتك الباكرة. تتوق إلى استرداد ابتسامة شفتين كأنهما من رخام وريدى، أو من قطيفة أو من هذا وذاك قديما معا. جوهرة صلبة. لم تندم على افتقارك المرح، فقد وضعت كل ذلك، فى كفة، وفى الكفة الأخرى معتقلا، رجحت الكفة الأخرى. وحيد منظر رجت تبحث عن النوافذ، تطل منها على بحار سوداء تلمع قمم أمواجه، فى ضوء قمر لا تتبدل أساريه.

تطرق أبوابا، بعضها يفتح. وفى الليل تجوس بحذر. تتأجى الأشباح. وتتكى، إذا ما تمعبت، على جذوع شجر أجرد، ولازال حبلك السرى موصولا برجم الليل الأكبر. من أولئك الذين يديرون وجوههم نحونا؟ عند منعطف شبح أم وقفت ترقب من هناك، عودة الأبناء، أو رسلا بالأخبار إليها يأتون عنهم.

أغلق الأبواب بسرعة. عد أنزوي فى ركنك. بالقرب منك عجوز على سريريه مسجى. إنه أنت. فى هدوء الليل تلعو نغمات حزن والى، وأهات تصعد من حلق البشر. مازلت مغرورا فى العزلة الأولى. تمضى قدما، تقترب من نقطة حاسمة، أخرس أيضا. لن تعود تقوى على السير. بمجرد عبور العتبة، سوف يكون هذا حالك بصعوبة أصوغ لك هذه الفكرة. لم أعد أحرك هذا العطن النتن. أين هو؟ مازلت على أى حال قادرا على أن أفكر. أبعد عن ذاكرتك تلك العالم هناك. يجب ألا يكون له فى خاطرك وجود. زال الذى كان به يربطك. تحلل وصار أسوا حتى من التراب.

لا شيء يضيع، يختفى فحسب. ثم لا يلبث أن يظهر ربما في أوقات غير متوقع ظهوره فيها، أو ليس بحاجة إلى ظهوره فيها.

أعرف. أنت محق. تغلق بابك وتصد عن ذاكك ذلك الخارج الذى أضحي منفرا، عدوانيا، سقيما، ولكن الذات إذا انطلقت أيضا تخربت. اليس كذلك؟ بين الذات والخارج حوار، وتواصل، وتبادل. لا تقطع هذا الحوار، وهذا التواصل لا تبده. حتى لا تضحي قوقعة جوفاء. ربما يسكنك مخلوق آخر أنت عنه لا ترضى. من أين جاءت كلمات مثل هذه؟ أكان يجب أن نصل إلى هنا، كى ندرك خواء الكلمات؟ تلك الزكبية الملائى بالكراكيب التى ما عاد لها جدوى، أما كان الأفضل أن ننفضها عن كواهلنا المتعبة؟

إلى أنوفنا يفد عبق زخم، والأصوات انطفأت، لكن اصداها فى السكون ما زالت ترن. كل شيء يجرى فى الذهن، لا شيء، تحقق. أكاد أجزم بأنه مؤلف كوميديات مفاجئة. حسه الساخر حارق لأذع، وبالإنسان لا تأخذه رحمة أو شفقة. ومع ذلك تصفق له الصالة كل ليلة، ويمضى الممثلون يمثلون الأدوار التى يفرضها عليهم، فهو أيضا ممول الفرقة والمخرج الأرحم، وإن كان لا يظهر على اللافتات اسمه. وفى الكواليس يعضى متسترا، متواضعا شأن العباقرة، فهو ولا شك سمح، ولكن عبقرى. محور أساسى واحد تدور حوله أعماله المسرحية. تتنوع التسميات والبيئات والأماكن والأزمنة، وتُخلع أقنعة وتُرَدَى أخرى، ومع ذلك تمضى الملهة المؤسسية على خشبة المسرح، أو بعبارة أدق بين الضلوع، تدور وتتأرجح. لم يعد لنا غير الضحك.

فى مقهىنا هذا، فى «مرحبا»، ما عاد لنا سوى الضحك ممن أتوا وممن سيأتون، أو حتى ممن سوف لا يأتون. وهذا غير محتمل، حسب الظواهر والسوابق، حتى من هؤلاء على أى حال، إن وجدوا، لم يبق لنا غير الضحك.

تصعد جبالا، وتبؤا عروشا. تفوص فى أعماق بحار، تصارع هناك وحوشا، وتلتقط لكك الأذغال صورا وأفلاما. تنزل إلى باطن الأرض، تستخرج ذهباً ومعادن، أو تنق بريعات وخوابير فى صحارى أو بقاع موجلة، فيتدفق البترول بين يديك وتملا منه براميل. تضحي أغنى الأغنياء لكك ذات يوم سوف تصرخ قائلا كنت أغنى الأغنياء. ماذا نفعلنى أن أكثر نقودا فى البنوك، أو أجمع معلومات ومعارف عن سياسة الانفتاح والتطور الاقتصادى، وتحويل القطاع العام إلى شركات، وأراجع إحصاءات للخسائر

والأرياح والصفقات؟ سوف أحلق في السماء بالطائرات وأنطلق في زهات ورحلات وأقضي الأضياف في الريفيرا أو بيرميودا، أو أسهر في علب الليل سهرات وانتشي بالكؤوس تلو الكؤوس المس لحما طريا دافئا، واتحسس ثنيات وانبعاجات. كل هذا لا يمثل إنجازا ولا يعطى مذاقا. حتى لو صليت في اليوم الواحد مئات الصلوات، لا شيء يدخل السكينة إلى القلب. لا شيء. وبدت فحسب أن أعيد الشريط كي أكتشف من جديد نفس. لم أعرف، ويهمني الآن، ولو بعد الأوان، أن أعرف من أنا؟ كان يجب أن عرف ماذا أريد. أن عرف على وجه التحديد ذاتي الحقيقية وليس المحجبة بالغ قناع وقناع. سوف تدخل الآن يدك في تجويف صدرك. تبحث عن قلبك لتخرجه وتتجاوز معه. سوف تنتظر إليه بمحريك، وإذا بك وأنت تتأمل يدك الخاوية، تجد أنه ما عاد لقلبك في صدرك وجود، ولا بالتالي في راحتك، وبين أصابعك، التي تطبق الآن على لا شيء. الخواء ممتد، لا من حولك فحسب، بل وفيك أيضا. ستشهد لذلك مهموما في ركلك، ولكن إشدّد من عزيمتك، فهي الشيء الوحيد الذي بقي لك. تعالى نتجاذب الحديث، ونشر. نحدد إذا كان يجب أن يكون هدف وجودنا، على ضوء ما نحن فيه الآن. لا تخف، ولا ترتعد، ولا تصرخ، فالوجود باقٍ ما دام لي ولك وجود. مهما طبقت راحتنا على الريح فحسب..... سوف تكتشف... من تصاورنا أن هذا المكان مكان، أما هناك فالمكان بالقطع لا مكان، والناس هناك أشباح يجولون في قيط الهجيرة بلا هدف يصعدون جبلا، ينزلون بحورا ويحفرون أنفاقا وسرايب. هيا، قل، وأنت ماذا كنت تريد أن تكون؟ صانع لعب أطفال. أدخل يدك في صدرك من جديد، فريما وجدته الآن. أوهم نفسك بأنه هناك. سارع بإخراجه وبق النظر فيه. الا زال هناك؟

اخترت أنا الصوت. اخترت الحوار. هذا ما ظل باقيا لنا. الصوت بالنسبة لي جود والوجود... يعني التفكير في الحيات الآتية والتي ولت. الوجود، يعني الحرية. والحرية تعني الأمل في شيء، والأخاف شيئا الوجود إذن خزينة خيرات. وهي الخزينة الوحيدة التي لا تقني ولا تستنفد، مهما امتدت يد النهايين إليها. هنا تصبح لأحلامنا قيمة، حتى لو كانت هذه الأحلام كوابيس وهنا في مقهانا هذا، لا وجود إلا للكوابيس التي الفتاها.

هيا أسمعني صوتك، ولو كان صراخا أو نحيبا، أو ضحكا، فحتى جلسنا هنا قد تصبح ذات يوم بكل تفاصيلها ذات قيمة لكاتب جهم جاد يعرف كيف يضحك ضحكة سوداء من تحت كز الأسنان إن وجدت. وإنني لأعرف واحدا تنطبق عليه، أو كانت تنطبق عليه هذه الأوصاف، اسمه - إن لم تخني الذاكرة - اسمه نعيم.

متابعات

مسرح

أماديوس في الطبيعة

يدخل المخرج المسرحي محمود الألفي المسئول عن مسرح الطبيعة تجربة إحياء هذا المسرح من جديد، وإعادة اكتشاف دوره الهام بعد أن غرق فترة من الزمن في التضييق داخل التجارب الصغيرة غير المنهجية، وكاد يموت، وسط هذا الكم من المسرحيات الاستهلاكية التي تبنيتها بعض مسارح الهيئة، والتي حاولت بها أن تافزل مسارح القطاع الخاص؛ اقتحم ومسرح الطبيعة، هذه الدائرة فترة، فظل نسخة مكررة لمسرح فقد هويته، وسار على الطريق الاستهلاكي نفسه للمسرح، إلى أن جاء محمود الألفي أخيراً فأعاد لهذا المسرح تواجدته، وسارع بإدخاله غرفة الإنعاش، وهو الناقد الأخير قبل



حسن عبد الحميد : سالييري
منى حسن : زوجة أماديوس

المسرحي الشاعر نجيب سرور،
وأعمال ميخائيل رومان ومسرحيات
شوقي عبد الحكيم في ثوبها المتأثر
بالتراث الشعبي وغيرهم استكشافاً
للطابع التجريبي للمسرح المصري
المعاصر.

مسرح الطبيعة له تاريخه الطويل
الحافل بالتجارب المسرحية، فقد كان
يمثل للمسرح المصري نافذة على
التجارب الطبيعية في العالم. وهو في
منهجه سار على الدرب في بداياته
عندما كان يقدم الأعمال التجريبية
ذاتها لمسرح « الجيب » الذي أسسه
في الستينيات الفنان للمرحى
الكبير سعد أورش.

لقد تبنى هذا المسرح أهم التجارب
المسرحية الطبيعية بمسرح الميث
(بيكيت - يونيسكو - أوابال)
واكتشف رقى جديدة للمسرح
الإغريقي الكلاسيكي تأكيداً على الخط
التجريبي العالمي، وقدم أعمال الكاتب

الموت، حتى يستعيد له ملامحه. ويرسم له الخط الغنى الذى سوف يثمر بالربيع عن تجريب طليعى مسرحى نحن فى أمس الحاجة إلى تجاربه.

ومن أهم التجارب الأخيرة التى قدمها هذا المسرح، مسرحية «اماديوس» للكاتب الإنجليزى بيتر شافر، ترجمة شوقى فهم، وأخراج رافت الدويوى، وبطولة حسن عبد الحميد وإيهاب صبحى بالاشتراك مع منى حسين وعادل صقر ورافت الدويوى وفريد كمال وعبد الفتاح فرج الله وعبيد صلاح.

إن «اماديوس» مدخل جرمى طبيعية منهج هذه الفرقة، ولعل أهم ما يميز هذا العرض أن به سمات متعددة تتيح له هذا النجاح الكبير من بينها:

ثراء طبيعة النص المسرحى، وتميز الإخراج للمسرحى لرافت الدويوى، وإتقان الأداء التمثيلى للفريق المسرحى وعلى رأس القائمة الفنان الكبير حسن عبد الحميد. كانت هذه العناصر الثلاثة (النص + التمثيل + الإخراج) كفيلة بأن تهدم هذا العرض من أساسه بدلاً من أن تجعل منه عملاً مسرحياً متقناً وأيضاً فى لغته ورسالت وطريقة عرضه لولا وعى المخرج والعاملين بما يقمن.

والكاتب الإنجليزى بيتر شافر - الذى ولد فى ليفربول فى ثلاثينيات

هذا القرن عدد من المسرحيات منها «تمرين للأصابع الخمسة» التى لاقت نجاحاً، واستمر عرضها فى لندن سنتين، ثم عُرضت فى أمريكا لأكثر من عام، ثم «الكوميديا السوداء» التى قدمها له المسرح القومى بلندن عام ١٩٦٥. ولعل أهم مسرحياته هى مسرحية «الاصطياد الملكى للشمس» التى عرضت عام ١٩٦٤ فى لندن^(١).

وكانت من أهم أحداث الموسم المسرحى آنذاك، وتداول حول الفوز الإنسانى لملكة يرو فى النصف الأول من القرن السادس عشر، حيث يحدث الصدام بين قوتين: قيم الحضارة والجمال والخير والسلام، وقوة المدافع التى تحمى اطماع السيطرة والظهور.

هذا الصراع بين الجمال والخير من جهة، وبين الشر والقوة الفاشية من جهة أخرى، نراه أيضاً فى مسرحية «اماديوس» التى كتبها بيتر شافر، وقدم المسرح القومى العرض الأول لها فى نوفمبر عام ١٩٧٩ ثم قدمت بعد ذلك على مسرح (برود هيرست) بمدينة نيويورك فى ديسمبر سنة ١٩٨٠، ولقت نجاحاً كبيراً، مما جعل للمخرج السينمائى التشيكي الاصل، الأمريكى الجنسية ميلوش فورمان، يتجه لإخراجها للسينما، وقام مع المؤلف نفسه شافر بكتابة السيناريو.

وحاز فيلم «اماديوس» على العديد من جوائز الأوسكار^(٢).

ومثلما استخدم بيتر شافر مادة مسرحية «الاصطياد الملكى للشمس» من كتب التاريخ، وخاصة من كتاب «غزو يبرو» تليف برسكوت، استمد مادة مسرحيته «اماديوس» من وقائع الفترة التى عاش فيها الموسيقار الومبى فولفجانج اماديوس موتسارت. ومن حياته الخاصة، ومن تفاصيل الحياة فى فيينا - عاصمة الإمبراطورية النمساوية فى نهايات القرن الثامن عشر.

إنه الصراع ذاته بين الجمال والشر، بين موتسارت (إيهاب صبحى) - هذه الموهبة الإلهية للثقافة، الشاب الذى قُدم إلى فيينا تسبقه شهرته، ولا يملك غير موهبته وقته؛ وبين انطونيو ساليريى - موسيقار البلاط الملكى (حسن عبد الحميد) - نصف الموهبة: الذى احس بالخير الدائم عليه، عندما كتب موتسارت إلى فيينا، فيفرد الصراع بين القوتين: الجمال والشر. وفى هذه المعركة يستخدم ساليريى كل وسيلة لتحطيم موتسارت بما فى ذلك سياسة التحويل إذ يسد عليه سبيل الرزق. يقول ساليريى: «من أنل الإنسان... أنل الإله فى داخله». ويقول فى نهاية الفصل الأول متحدثاً للجمهور:

«حتى اعود .. ساحكى لكم عن الحرب التى خضتها مع الله من خلال مخلوقه المفضل – موتسارت، المسمى «اماديوس» فى نهاية هذه الحرب يجب ان يتحطم هذا المخلوق».

وإذا كان بيتر شافر فى مسرحية «الاصطياد الملكى للشمس» يغطى أحداث المسرحية بطريقة بريخت فى العرض السردى، فيجعل واحداً من أبطال المسرحية يروى لنا الأحداث ويعلق عليها (٢) فإنه فى «اماديوس» يستخدم أسلوباً مشابهاً، فيجعل ساليريى هو «الراوي» الذى يتوجه إلى الجمهور بالحديث فيما يشبه الاعتراف. فيحكى الأحداث ويعلق عليها. وعندما قام فورمان – للمخرج السينمائى – بالاشتراك مع شافر بتحويل هذا النص المسرحى إلى نص سينمائى جعل ساليريى – وهو على شفا الموت – يُلْقى باعتراقاته إلى «كامن»، تتبدى موهبة شافر فى الحوار الرفيع المستوى فى التعبير، والذى يحمل روح الشعر فى كثير من المواقف الدرامية التى تتطلب ذلك. وهذا الحوار يحمل أيضاً روح السخرية، التى يتميز بها أسلوب شافر.

يعد أن ينجح ساليريى فى القضاء على موتسارت الذى يموت

وينفن فى مقابر الفقراء، دون أن يشعر أحد بموته، يتحدث ساليريى إلى النظارة كما لو كان يحدث نفسه:

ساليريى: وهكذا بقيت فى أينا .. مدينة للموسيقين – موقرأ ومبجلاً من الجميع، وببطه فهمت طبيعة عقاب الله... ما الذى كنت أضرع من أجله فى تلك الكنيسة الصغيرة وأنا صبي؟! ألم تكن الشهرة؟ شهرة صاحب السعادة؟ حسن، الآن املك الشهرة .. كنت ببساطة أشهر موسيقى فى أوروبا .. كان على أن احترق فى نار الشهرة .. واتحول إلى قريميد، إلى شيء مسحوظ وأدفن فى الشهرة – أعا عن العمل، فقد عرفت أنني لا قيمة لى على الإطلاق .. هذا هو الحكم:

ينبغى أن اتحمل ثلاثين عاماً يقال عنى فيها: «إننى «متميز» .. ومن الذى يقولها .. أناس غير قادرين على التمييز – ويستطرد قائلأ – حين تمرغت أنفى فى الشهرة .. حتى كنت اتقيها – يؤخذ كل هذا منى .. كل شيء .. وعندما ينكسر الناس اسم «موتسارت» بالحبه سيذكرون اسم «ساليريى» يا شمكزاق .. وبهذا ساصبح خالداً على أى

حال .. وإن يستطيع «هو»، منع ذلك» (٤).

إن البناء المسرحى فى عمل شافر جاء غاية فى الإحكام، وقد أتاحت طبيعة الموضوع لديه استخدام موسيقى «موتسارت» كجزء عضوى من النصيح الدرامى يجعل ساليريى كل يوم إلى أن مات. للمسرحية إذن جودة الصنع، ليس على طريقة المسرحيات «الحكمة الصنع عند الكاتب الفرنسى سارادو، والمعروف بدأيتها ووسطها ونهايتها، والتى يراعى فيها كل فنون الحبكة للمسرحية، بل يراعى عند شافر – بالإضافة إلى ذلك – التوتر الدرامى والحبكة المسرحية الراقية واللغة العرض. إن «اماديوس» وإن كانت تحوى داخلها فنون صناعة الكتابة المسرحية، إلا أنها تطرح كذلك قضايا فكرية وجمالية وفنية تزيد من عمقها وشاعريتها فى أن، وتسمى إلى الفصوص فى الدراسة السيكولوجية، القائمة على التفاد داخل الذات الإنسانية، لتكشف أغواره، لذلك ينفذ بطل للمسرحية ليس اماديوس، بل ساليريى لأن سقلته الدرامية هى التى تمس البشر الإنسانى المنفصر داخل نفسنا، وهو اقرب إلينا فى مطامع وبراغ من مثالية موتسارت ورومانتيكته. وبهذا ينضم ساليريى إلى قائمة أشرار عالمنا الحياتى

والمسرحي: يا جو / ليدى مكث
لشكسبير، قابيل / بايرون وجان
فالسجان / هوجو، وكريون/
سوفوكليس، والمدرس / يونيسكو
وغيرهم.

إن شافر يكتب ملحمته الدرامية
ليس عن موتسارت فحسب، بل عن
الصراع الإنساني الدائم بين الجمال
والشر. وتعد المسرحية مادة درامية
تتسم بالابتكار في ترجمتها الباهرة
التي صاغها **شوقي فهم** حيث حافظ
فيها على الروح الشعرية في حوارات
شافر، والبساطة في تركيب الجمل.

في هذا العمل المسرحي المتميز
يبرز بوضوح دور المخرج وأقست
الدويرى في خلق رابطة مسرحية بين
أحداث المادة الدرامية تعد أقرب
ما تكون إلى الشكل اللحى من خلال
الاعترافات اليومية لبطلها **سالييرى**.
فيجمع المخرج شتات الأحداث،
واختلاف الأماكن في وحدة فنية
متناسقة دون أن يشعر النظارة بالملل
أو الفوضى أو الاقتراب، وما يميز هذا
العرض أيضاً هو خلق سينوغرافية
مسرحية تحيل قاعة صلاح عبيد
الصبور الصغيرة إلى مسرح يزخر
بالحركة المسرحية الضخمة وبخير
شكل خشبة المسرح المطلحة
التواضعة إلى معمار مركب يجمع
أحداث العرض المسرحي والأماكن

المتباينة في بوتقة واحدة، في شئ
أقرب ما يكون إلى «الخلاصة»
المسرحية داخل إيقاع متنوع السرعة
والبطء، تستغل فيه المستويات
الموضوعة، التي تمثل الأماكن الرئيسية
للأحداث؛ فعلى يمين المتفرج ترى
خشبة مسرح دار الأوبرا، وفي الوقت
نفسه الممثل الماسوني، وكذلك يشاهد
حائط كبير يمثل قصر «شوييرن»
وفي العمق نشاهد «بيانو» كبير يعزف
عليه **موتسارت**، وعلى يسار المتفرج
نشاهد مكاناً تدور فيه الأحداث بين
موتسارت وزوجته، يمثل لنا غرفة
معيشة، وفي الوقت نفسه يصبح
مقبرته. وأمام أعين النظارة نشاهد
جانباً من قصر **سالييرى** موضوعاً
فوق مستويات خطيبة.

إن هذه الخلاصة في توزيع
الأمكنة، خلقت روح العصر الذي اتسم
بـ «الروكوكو» وهو فن في العمارة تميز
بالزخرفة البالغة، وراج في النصف
الأول من القرن الثامن عشر. ومنعت
الشخصية «الروية» - الجهورية -
وهى **سالييرى**، إمكانية الانتقال
المتنوع من مكان إلى آخر، وسهلت من
بناء الأحداث وتطويرها، وخلقت
الأحداث المسرحية إيقاعاً مود بدوره
لاستيعاب المتفرج أحداث العرض
المسرحي.

استطاع **رافت الدويرى** أن يقود
معرفته من الأداء التمثيلي لجموعة
الممثلين في قالب فني جمع - به بين
الأداء الواقعي المتجنى للأحداث
الواقعية / التاريخية لشخص
المسرحية، والأداء اللحى القائم على
التعليق على الأحداث تارة، وإظهار
وجهات نظر شخصها فيما يفعله
على لسان **سالييرى** (حسن عبيد
الحמיד) والهوة المكونة من مخبرين
(عبد الفتاح فرج الله وعبيد صلاح)
تارة أخرى. وقد اعتمدت سيمفونية
الأداء على نباح المخرج الفنان
الدويرى في التعامل مع الأحداث
الضخمة ببساطة بالغة، وتكثيف في
الأداء المعتمد على الصدق الداخلي في
تقديم التناقض بين القيم دون تفلسف
أو تعقيد، بل ببساطة تمزج بروية
تطرح فوق الخشبة، الشر بجوار
الخير، والقيح مع الجمال، والضعف
الإنساني بجوار خبث القوى الغاشمة
للدمرة. وبهذا يستحيل العمل
المسرحي رؤية أخلاقية جمالية تخاطب
قلب المتفرج، بل وتطرح أمام عقله قدرة
التحليل والاستنتاج.

إن **رافت الدويرى** بمتجهه الفني
الواضح في التفسير إنما يؤكد أن
رؤيته الواضحة قائمة على ثقافة وإعية
بقتال للمادة الدرامية المطروحة، وعلى
فني كبير - قل أن نلقاه اليوم في

للفتحاح فى المسرح نفسه. لقد اثبت لنا حسن عبد الحميد فى هذا العرض أن للممثل ليس مجرد بوق مرند لكلمات المؤلف، وإنما هو مبدع خلاق يضيف لهذه الكلمات حيويته، ويمنحها دماً يعيد الحياة لعروفتها. وسر نجاح هذا الفنان أن التعبير الصامت لديه مفردة من مفردات تعبيره الفصح عن مكتونات النفس البشرية، إنه يثبت لنا أن الصامت بليغ فى قدرته على الاكتشاف والاستبصار: ويجعلنا نميز بين جيلين من الممثلين: الممثل الدرامى بأنواته: الفاسم لدوره ورسالته، والممثل الجاهل الضالع فى أحبولة «استفغال» المخرجين والضحك على نقونهم؛ وهو - مع الأسف - الممثل المنتشر فى بلادنا اليوم.

تحية لفرفة «مسرح الطليعة» التى قحمت «اماديوس» .. هذا العمل الرائع .. الذى جد إيماناً بأن المسرح قادر على إمتاعنا وإحياء أجمل وأنبل ما فىنا!.

هنا، عبد الفتاح

ومنى حسين مازمونية فى أدائهم للمتميز بالاتفاق والصنعة الجيدة، ورأى إن إيهاب صبحى - الممثل للشباب - فى الدور الرئيسى لاماديوس، لم يكن اجتهاده الواضح فى خلق شخصية تتسم بالخفة، فى صالغ هذا العمل. وقد جانبه التوفيق فى إضفاء سمة الكبرياء على الشخصية، ومنحها ثقلها الفنى، ووعىها اللاشعورى بخطورة الموسيقى الفائض/ سالفيرى.

يؤكد هذا العرض المسرحى الإمكانات المتفردة للقرات الإبداعية للفنان الكبير حسن عبد الحميد الذى جسد باقتدار أبعاد شخصيته «سالفيرى» ويعد هذا الدور هو الدور الثانى الهام له فوق المسرح بعد دوره الصامت المبدع فى المسرحية الرائعة «كونشسرتو» من تأليف الكاتب المسرحى البولندى إيرنيسوش إيريميسكى وإخراج إنتصار عبد

مفسرجينا - بمفردات العرض المسرحى: فقد امتزج النص المسرحى القائم بمحاولة خلق عمل درامى أقرب إلى القصيد السيمفونى القائم على تحليل قواعد العمل الموسيقى وأنواعه المتباينة (الرونو - الكونشسرتو - السيريناد - الليتانى) وغيرها من الصيغ الموسيقية دون تعال على المتفرج أو إقحام، فخلق لنا المخرج عملاً مسرحياً أقرب إلى الأوبرا.

استطاعت جماعة الفريق المسرحى ان تنجح فى تقديم عرض مسرحى تحت قيادة المخرج الذى خلق بدوره وحدة فنية تتسم بالتناقض والالتزام الفنى بكل مايتطلبه هذا العرض المسرحى من احترام لكلمات مؤلف كبير مثل شافلر من جانب، وعدم السماح بالارتجال غير المقبول، والتعسك بظلة أداء منهجية من الجانب الآخر. وقدم لنا عادل صقرو وفريد كمال ورافقت المويرى (مثلاً)

الهواش :

- (١) انظر نص لدراما «اماديوس» ص ٧ - روايات الهلال - عدد ٤٦٧ لعام ١٩٨٧.
- (٢) انظر المصدر نفسه ص ٨.
- (٣) انظر «الاصطفاك الكلى للخمسة» تأليف بيتر شافلر - ترجمة وتقديم : د. هدى حبيشة، سلسلة «من المسرح العالمى» - الكويت عدد مارس ١٩٧٢.
- (٤) انظر المصدر نفسه ص ١٠ - الترجمة : شوقى فهمم .

المرأة.. ضد المرأة

عندما بدأت أكتب وأنشر القصة القصيرة التقيت بزميل أديب من جيل السبعينيات ، وحين قدمنى لأخر «فلانة» كاتبة قصة. فإذا به يسأله بما يعنى «أهى كاتبة جيدة؟» ورد عليه الزميل ولم أكن قد ابتعدت بضع خطوات «أدب نسائى» واعترانى للرهلة الأولى شعور بالدونية تجاه ما أكتب، وهو الأدب النسائى، ما تكتبه المرأة من تجارب تحمل خصوصية وضعيتها فى المجتمع.

أقول الحق لم أعيا كثيراً بالاسم أو المصطلح «الأدب النسائى» استناداً إلى أننى أكتب صدقى

الفنى والإنسانى، فواصلت كتابة تجربتى وتجربة أخريات، كفتاة تعسانى من سطوة الأب والأخ ثم الزوج ومنظومة الأفكار المتخلفة التى يعتنقها المجتمع كله فى التعامل مع المرأة بما فيه المرأة نفسها باعتبارها قاهرة للمرأة. وكتبت تجربتى بوصفى موظفة تمانى من سطوة البيروقراطية وسيادة الرئيس الفرد على مروسية، ثم كتبت عن مظاهر التخلف الاجتماعى والاقتصادى ورأيت أن ما كتبت عنه هو جزء لا يستهان به من الحياة، وإذا كان الرجل يكتب عما يعيشه ويكتب المرأة عما تعيشه فسوف يكون لدينا

أدب حقيقى يناصر الحياة، أدب إنسانى يعبر عن تجربتنا فى هذا العصر، وما الإبداع الأبقى عبر تاريخ الإنسانية إلا محصلة إبداع الشعوب والأمم كتاباً وكاتبات. ثم مضى أكثر من خمسة عشر عاماً، تكررت خلالها لقائى بالأدباء الزملاء من أجيال سابقة ولاحقة، ولم أزل أسمع حتى الآن من يقول «أدب نسائى» والأن وفى مرحلتنا الحالية، لم تعد هناك حاجة ملحة لأن تبتعد الأديبة بضع خطوات لتردد مقولة «أدب نسائى» فى إيماننا هذه تجتاح حياتنا الثقافية صحوة مفاجئة وغريبة من المهتمين بما تنجزه الكاتبة

المصرية في القصة والرواية، فتفرد مطبوعات تستأثر بما تبذره المرأة، وتفرد لها بعض المنابر الثقافية على اختلاف توجهاتها ملفات عن أدب المرأة إذا جاز هذا التعبير، فقد قامت مجلة القاهرة بإصدار ملف لأدب المرأة، وبالمثل مجلة الهلال، ومن قبل مجلة إبداع، وخصصت الهيئة العامة للكتاب ضمن نشاطها السنوي بمعرض الكتاب «سراى المرأة» وذلك بغية إلقاء الضوء على «إبداع المرأة» وقضاياها. ثم جاء المجلس الأعلى للثقافة باعتباره أحد أهم المؤسسات الثقافية التي تعنى بالثقافة والمثقفين رجالاً كانوا أم نساء، فقدم ندوة عن الإبداع القصصى لدى المرأة، شارك فيها صفوة كتاب وكاتبات مصر بتقديم بحوث عن أدب المرأة مع شهادات إبداعية من الكاتبات لإلقاء الضوء على الأثر التاريخي والاجتماعي والدافع للإبداع عند المرأة.

في البدء تعاملت مع المسألة باعتبارها شكلاً من أشكال الاحتفاء بإبداع المرأة قصة وشعراً ورواية، بهدف اعتباره جزءاً لا يتجزأ من الإبداع المصرى العام، في حين أن حركة النقد الأدبي كانت ومازالت

على نحو ما تضع إبداع المرأة خارج سياق الإبداع العام، سواء في مصر أو في المنطقة العربية، على أساس أن المرأة البدعة ترصد ما هو ذاتي وفردى وخاص. في حين يتضح في كتابات د. لطيفة الزيات ود. رضوى عاشور واعتدال عثمان وفوزية مهران وهالة البكرى وسهام بيومي وسلوى بكسر خطأ مثل تلك الدعوى، باختراق الكاتبة المصرية لأفاق رحبة، فيحفظ في كتاباتها الهم الخاص بالعام، وذلك خلال نصف كل البهديات والمسلمات التي كانت تعزل قضية المرأة عن سياقها المجتمعي وليس باعتبارها جزءاً من قضية التحرر الاجتماعي.

حقيقة إن وضع المرأة له خصوصية داخل السياق الاجتماعي حيث تتضاعف بالنسبة لها الضرورات التي تحكمها نتيجة لوضعها الأدنى في مجتمع طبقى ذكوري، فيتم التعامل معها على أنها جسد ليس له أي حق في مشاركة الرجل في نشاطاته الفكرية والإبداعية، ومثل الأنشطة السابقة التي تجلت من ملفات في دوريات عن أدب المرأة، وندوات تناقش

قضاياها الإبداعية بمقدوره إلقاء الضوء على هذه الخصوصية للمرأة وأدبها، إلا أن هذا من شأنه أيضاً تعطية السور حول إبداع المرأة لتظل هي وإبداعها داخل «قفص الحريم» وخارج السياق العام للأدب، واستمرارية هذا الإبداع على هامش إبداع العقل والوجدان الجمعي للمجتمع. وكان هناك مخطط جهني لتحويل هذه الندوات والملفات في الدوريات إلى مسبكي للكاتبات، يصرخن ويكبن ولا مصرخة ولا يفعل شيئاً إلا الإمعان في عزل إبداعهن خارج السياق العام لإبداع المجتمع، وكأننا أيضاً نخضع لتسلط ما أو ابتزاز ما خفي ومستتر لا يطن عن وجهه الحقيقي، فتظهر كتابات نسائية بحثة وصحافة نسائية بحثة وندوات ومؤتمرات واحتفاليات خاصة بإبداع المرأة وحدها، ليس من شأنها إلا تعطية السور أيضاً حول إبداع المرأة. وبهذا تعيد الكاتبة إنتاج قهرها مرة أخرى من خلال اليات النفي والإقصاء إلى خارج سياق الإبداع العام، فإذا كنا نقصد المجتمع الذي يحجم إبداعنا قسراً فنحن بذلك نعيد تعجيب إبداعنا طواعية ويكامل إرادتنا،

تعلية أسوار العزلة حول إبداع المرأة، فعلى المنابر الثقافية أن تعيد صياغة المناخ الثقافي العام، لا يعمل ملفات وندوات لما تبذعه المرأة، وكأنها تتعامل مع الأدب الأفريقي أو الأدب الإسكندنافي، أو أدب مغاير لما يكتبه الكتاب من الرجال، وذلك من خلال طرح قضايا وإشكاليات للفكر والإبداع لا تفرق بين المبدعين رجالاً كانوا أم نساء، ويمكن أن أصوغ «الأدب والحرية» كإشكالية تم طرحها في مجلدات ثلاثة بمجلة فصول، وغيرها مثل العلاقة مع الثقافة الإسرائيلية في مجلة إبداع بوصفها إشكالية يكتنفها الكثير من الجدل. وهي أمثلة حية لمناخ ثقافي لا يسعى للتفرقة أو ضرب العزلة أو تعلية الأسوار.

نعمات البحري

لدى المرأة مما يسجن المرأة في حيز الجسد، وهو أحد خصوصيات إبداع المرأة، باعتباره أحد عناصر الحياة، وربما الخصوصية الوحيدة التي تدفع رجالاً كثيرين للتخلص على عالم المرأة من خلال كتاباتها، وإلغاء اهتمامها برصد المتغيرات الاجتماعية، وظواهر القهر والتخلف الاجتماعي والأزمات الاقتصادية المتلاحقة. متناسين أن هناك كتاباً كثيرين يعنون بهذه الخصوصية في كتاباتهم ويمكن إطلاق الاسم أو مصطلح الكتابة بالجسد، على بعض كتاباتهم: مثل إحسان عبد القدوس وصنع الله إبراهيم ورموف مسعد كما يقول الأستاذ الناقد: إبراهيم فتحى فى بحثه المقدم. وحتى لا يسهم البعض فى

بالانسياق خلف مؤسسات وهيئات ترصد كل ما تكتسبه المرأة فى اتجاهات معينة، وكأن هناك ميليشيات ثقافية موالية لهذه الاتجاهات. ليس النساء فقط من يقعن تحت سطوة القهر والتخلف الاجتماعى، فالرجل والمرأة معاً يبدعان فى ظل مناخ قاهر لا يؤذن بأى تغيير، فلماذا البحث عن أسوار وقيد أخرى، والرجل لم يعد يملك أن يسجن إبداع المرأة، ولكنها هى التى صارت تملك. وإذا كانت الملفات فى الدوريات والندوات صارت أداة لتعلية الأسوار حول إبداع المرأة فإن المصطلح أو الاسم يلعب نفس الدور. فقد كانت «الكتابة بالجسد» أحد المحاور الرئيسية فى المناقشات التى دارت فى ندوة الإبداع القصصى



عين ثانية على (مقال العلاقة بين اليهود والعرب) في أدب الأطفال العبري (في إسرائيل)

دعونا نرى كيف تحفلت الأفكار المستخلصة من واقع النصوص المنشورة، كيف كان اللقاء الإنساني وحسن الجوار والرغبة في السلام.

ففي «قيثارة داود» يصور المؤلف علاقة احتياج الحرفي العربي إلى صاحب العمل الإسرائيلي، وفي شجرة «الوزن على الحدود» يصور حسن الجوار بين أبو صالح الذي يعمل في خدمة أسرة إسرائيلية ونسائه اللاتي يتسولن زبالة الحصاد، وفي «أصدقاء حدود» تظهر رغبتهم في السلام خلال فيلق عربي مسلح يواجه أسلحته تجاه القدس اليهودية في محاولة من المؤلف لقبولية العرب في قلب المهاجرين لليهود المسالين العزل. أما في قصة «حيوان الظلام» فيواصل الإسرائيليون الإعلان عن كراهيتهم للحرب خلال قصة طفل يصاقل

النعاس عندما أضع رأسي على الوسادة، ولكن كيف أعطل ملكة المنطق في عقلي؟ إن كلام الكاتبة يعجبني ولكنني أتابع ممارسات إسرائيل القمعية - في فلسطين، وفي الجولان وجنوب لبنان غير أصابعهم الخفية في البلاد العربية - فأنتهى

وأتساءل عن التناقض بين تلك الأفكار المستخلصة وبين ما تطهّر لنا وكالات الأنباء على مدار خمسين عاماً... هل ننسى الميحدين؟ هل نقمض أعيننا عن المعتقلين؟ هل نصم أذاننا عن تكسير العظام؟ أم نسد أنوفنا عن عفن الجراح؟ هل نغفل مراوغتهم في التوقيع على اتفاقية حظر وانتشار الأسلحة النووية؟ هذا كله إذا أهلكنا الثراب على نكوى الشهداء ومموع الضحايا.

هذه مجرد عين ثانية على مقال، ولا أدعي أنها عين أخرى أو أخيرة. إن المقال عادة عرض لا فرض، الفرض منه فتح باب الحوار وشكر واجب للاستاذة كاتبة المقال؛ إذ اتاحت لنا مادة عزيزة لجهلنا بالعربية.

لقد رأت الكاتبة - بعينها - أن هناك أفكاراً محورية تكررت خلال السينة التي تناولتها بالدراسة والتحليل في المقال وهي:

- اللقاء الإنساني بين اليهود والعرب بعيداً عن النظرة العدائية.
- علاقة حسن الجوار بين اليهود والعرب في إسرائيل.
- رغبة المؤلفين في السلام وكراهية الحرب.

والحق أنني أسمِل إلى تفسير غرق في الشكوك حتى أغرق في

حيوانا خائفا دائما حتى أنه يكره النور ويختبئ، في الظلام. ويطالبه الطفل أن يطرد العريى الذى قتل أباه فى ٧٢، يصدق أو لا تصدق حرص الأرملة الشابة على حسن الجوار مع العرب فتتشدد لابنها أنشودة فتهدد ابنها حتى ينام فى مسهده وتغنى له «العريى أخوك، العريى حبيبك!!» وفى «وادی النرجس» يتعمد المؤلف فى إظهار تمسك العريى بعلاقة حسن الجوار ويضفى عليها من الكرم والأريحية ما يخل بترائنا العريى فى الأخلاق والفضيلة. يتخالف العريى عن علاقة حب بين زوهار وابنته زكية ولكنه يقف فى وجه زواجهما ولما كان شيخ العرب دبلوماسيا بالظفرة فهو يرضى الحبل لزوهار ويعشمه باللقاء بعد انتهاء الحرب. وفى قصة «لا يريد أن ينام» يحرص على تقديم العريى فى صورة للمخلص لسيدته الإسرائيلى، الخائن لبني أمته. وفى «سكران فى سمجة الجميع» يعبر المؤلف الإسرائيلى عن اللقاء الإنسانى بين العريى والإسرائيلى عندما يتكبد العريى على يد الإسرائيلى يمحطها بالقبل عرفانا بالجميع لمعالجة ابنه من الصمى ويكشف له فى أريحية عن ثروة من الماء تفيض من أحد الينابيع فى الصحراء.

وفى «أبراج من القدس» يعيد الملائكة الإسرائيليين طفلا عربيا ضالا إلى أهله فينذر والده كتابا مقلنا للمعد فى إسرائيل.

وأجد نفسى محوقة فكريا عن التقاط الدافع لممارساتهم القمعية ساداموا قد رخصوا من أخطاء أمهاتهم وحواديت قبل النوم وأغنيات المهد أن العرب إخوتهم وأحباؤهم.

وتتلور فكرة اللقاء الإنسانى فى قصة «أسود فى القدس» التى تبدأ بمشهد تقديم القهوة الساخنة لنعمان حارس الخويل الذى لا يجد غير ديفيد ليبيته أشجانه والامه، ويبدو نعمان هشا، جيانا، يموت رعبا أمام ضابطه الرهيب. بينما يظهر دافيد كريما متكاملا، متيما للعطف، يبرئ نعمان أمام قائده من تهم الإهمال مما يدفع نعمان فى نهاية القصة إلى إنقاذ صديقه من هجوم للصوم العرب الجبناء!!

وتتضح علاقة حسن الجوار بين الإسرائيليين والعرب فى قصة «المجموعة الجريئة تطارد الفدائيين» عندما يقوم مجموعة من أطفالهم الشجعان بإنقاذ كتيبة الفدائيين من الغرق!! وأيضا فى قصة «التصارعون من الحدود الشمالية» يهرع اليهود نحو القطب الرحيمة لإسعاف كتيبة من الفدائيين الجرحى!!

ومن العرض السابق يتضح لنا حرص الكاتب فى إسرائيلى على تشخيص العريى فى صورة البدوى البدائى الجاهل الفقير، الأجير. ولكنه يحتفظ بخاصية إيجابية واحدة هى الإخلاص لسيدته بينما الإخلاص لبني أمته منعدم.

وأغلب ظنى - من واقع المادة المنشورة - أن الإسرائيليين قديسون أبرار وملائكة أطهار وأن من يطالعونها على شاشات التليفزيون بممارساتهم العدوانية هم جوقة ممثلين فاشلين أرادوا إضحاكنا فانموا قلوبنا.

ويوتيك الأدب الإسرائيلى عامر بكل الأصناف، قصص لمعلقة الإسرائيلى وأخرى لتقزيم العريى، غير منطفات لغسل ضماثر «المحاريين» من عقدة الذنب.

وبعد، إن كانوا يرضعون أطفالهم هذه القصص فإن ذهبت القصص الضيائية، قصص الجنيات والحوريات والساحرات وقصص الخوازيق والعجائب وقصص الحيران والمغامرات والطرائف والنوادر والقصص التى ترعى الفضيلة وتدمم القيم، تلك التى تعارف العالم على تصنيفها قصصا للأطفال؟

فوريال كامل

مدير إدارة أفلام الأطفال بالمركز القومى للسينما



الأعشى) صدرت هذا الشهر عن سلسلة (أصوات أدبية) التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، وتستلم المسرحية أحداثها من إحدى الفترات الحاسمة في العصر المملوكي، وبالتحديد من الظروف الاجتماعية والسياسية التي سادت قبيل الغزو العثماني للشام ومصر على يد السلطان سليم، وأدت في النهاية إلى نجاح هذا الغزو، ويحاول الكاتب أن يوظف الأحداث التاريخية في اتجاه قراءة اللحظة المعاصرة .

• (المشكلة والاختلاف): عنوان كتاب نقدي جديد للناقد

تتمتع بالفطنة والحنس الإنساني الرفيع .

دراسة جديدة عن الكاتبة (في زيادة) بعنوان (جنون امرأة) للكاتب خالد محمد غازي، وقد صدرت الدراسة في (٢٥٠) صفحة من القطع الكبير على نفقة المؤلف . وقد جرى تقسيم فصول الكتاب بحيث تغطي حياة (في) وعلاقاتها بأبناء عصرها من خلال صالونها الأدبي المثير وكذلك ثقافتها ودورها وموقف النقاد منها .

• المسرحية الأولى للنايب «كبرى النقاش» بعنوان (النسر

• (الفلسفة الجبروتية): كتاب جديد صدر في سلسلة (الآلاف كتاب الثانية) التي تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب، ويشتمل الكتاب على (١٢٨) صفحة من القطع المتوسط، وهو للكاتبة الفرنسية حاملة الاسم الهندي «سونداري»، أما المترجم فهو «توفيق مجلي» ، وقد كتب مقدمة الترجمة الدكتور «محمود فهمي زيدان» الأستاذ بجامعة الإسكندرية، والكتاب مؤلف من مقالات خفيفة حول موضوعات فلسفية وأخلاقية شتى لكاتبة هامة



مجموعته الشعرية الأولى التي ضمت تسع قصائد، يحاول فيها الشاعر أن يصوغ تجاربه بحس تشكيلي وطاقته لغوية وإبداعية تنبئ جميعاً عن موجبة جديدة وأصيلة قادرة على أن تشير إلى صاحبها . عنوان الديوان (دعوة عشق للإنثى الأخيرة) .

الجديدة التي ظهرت بعد البنيوية لقراءة بعض النصوص الشعرية القديمة في ضوء جديد.

* (سفينة الموت) : هو عنوان المختارات الشعرية اليابانية التي نقلها إلى العربية كل من (محمد عضيمة) و (كاورو - ياما موتو) في تجربة جديدة جمعت من ينتمي إلى اللغة المنقول إليها بمن ينتمي إلى المنقول منها، ويشتمل الكتاب على مقدمة نقدية إضافية وبعض الحوارات، إلى جانب النصوص الشعرية والمنقولة عن (الهايكو) وغيره من القصائد الحديثة لأكثر من خمسين شاعراً، وقد صدر الكتاب عن (دار المواقف) السورية في (١٧٠) صفحة من القطع المتوسط .

* الشاعر الكويتي الشاب (إبراهيم الخالدي)، أصدر



السعودي الدكتور «عبد الله محمد الغذامي» ويحمل الكتاب عنواناً فرعياً هو: (قراءة في النظرية النفسية العربية وبحث في الشبهي المختلف)، وقد صدر الكتاب عن دار (المركز الثقافي العربي) ببيروت في (١٩٢) صفحة من القطع المتوسط ويحاول فيه المؤلف استيعاء الأفكار النفسية



مواجهة بين مؤسسة الشعر الأمريكى وشعراء الكلمة المنطوقة

بسبب ثرائه. وفى الواقع، مكَّنه هذا الثراء من التمتع بنفوذ هائل على الشعر الأمريكى - ذلك النفوذ الذى استخدمه بهوء وكياسة، من وراء الستار من خلال مؤسسة إنجرام ميريل، التى أنشأها، لدعم وصقل الشعراء الموهوبين الذين كان يجب بأعمالهم. كما أتى بأموال أصنافه الأثرياء ووضعها على المائدة أيضاً. فساعد فى ترتيب هدية الفنانة دوروثى تانينج، أرملة ماكس إرنست لأكاديمية الشعراء الأمريكيين، وقدرها مليوناً دولار، حيث كان أحد مستشارى الأكاديمية.

أقول مؤسسة هيمنت على الشعر الأمريكى لجيل. وقد قال ميريل قبيل وفاته «نحن شعراء عاشوا طويلاً حتى وجدوا أنفسهم وحدهم فى الزويق».

كان ميريل ثرياً ثراءً فاحشاً، فقد أسس أبوه، تشارلس ميريل، بيت السمسمرة ميريل لينش.. إلى آخر خطوط سيرته الذاتية التى تعرضنا لها فى رسالة الشهر الماضى.

ثم تقول : كان ميريل شاذاً ، الامر الذى فصله عن عالم أسرته . وقد حرره ثرائه لكى يكتب، ومع ذلك كان يضحى أن يهتم عمله

فى دراسة نُشرت فى أعقاب وفاة جيمس ميريل (١٩٣٦ - ١٩٩٥) تحت عنوان «ملوك الشعر والرعاى النظامون»، كتبت ديفنشيا سميث Dinitia Smith، وهى روائية متابعة لحركة الشعر الأمريكى، تقول.. كان الشاعر جيمس ميريل هو التجسيد الحقيقى لمؤسسة الشعر . لقد كان شخصية أبوية، بلكنة إنجليزية تقريباً وذو وجه نحيل شاحب وكان شعره ، مثل صاحبه، أنيقاً ومراوغاً، وكان لموته بالسكتة القلبية منذ أسبوعين ^(١) رمزية لا يمكن تجاهلها. فقد كان مؤشراً لحديث انتقال فى الشعر الأمريكى نفسه،

وقد اتخذت الهدية أساساً لجائزة تانينج Tanning، أضخم جائزة أدبية سنوية في أمريكا. وفي العام الماضي، قام ميريل بدور في منح الجائزة لصديقه على مدى أربعين عاماً، الشاعر ويليام ميروين W.S. Merwin، وهو أيضاً مستشار بالأكاديمية. لكن قرار منح الجائزة لميروين أثار الانتقاد، مبرزاً صورة أكاديمية الشعراء الأمريكيين، على أنها ناد للرجال الموقرين، مطلقاً أمام الشعراء الشباب، الشعراء من غير البيض أو الذكور. وقد كافأت الأكاديمية، على هذا النحو واحداً من أعضائها.

إن أكاديمية الشعراء الأمريكيين، وهي مؤسسة عمرها ستون عاماً تقع في الجزء الجنوبي من جزيرة مانهاتن أو قاع المدينة، تمثل المقر الرسمي لمؤسسة الشعر في أمريكا. ويدير شؤونها الفنية مجلس الشعراء الاستشاريين - وهم مجموعة موقرة، جميعهم شعراء فطاحل، بما فيهم ميروين، وجون أشبري، وجون هولاندر، وريتشارد ويلبور، وجميعهم فيما عدا عضو واحد ذكر وجميعهم بيض، وجميعهم في الستينات والسبعينات من العمر. وحتى

انضمت إليهم مؤخراً لين تشيس Lyn Chase، وهي مليونيرة ووريثة لشركة بن Folgers، لم يضم المجلس أى شعراء يهود أو سود. وقد عيّنت تشيس شعراء من الجانبين، لكنها رفضت جهوداً أخرى لإخفال الديمقراطية على الأكاديمية، وتغيير اسمها إلى شيء له وقع أقل نخبوية أو زيادة عدد مستشاريها. وتقول تشيس «إن الأكاديمية سلطة فريدة تماماً».

وينشر مستشارو الأكاديمية كتبهم تحت أسماء ناشرين لهم مكانة كبيرة مثل Alfred A. Knopf و Farrar, Straus & Giroux ويعرضون أعمالهم في مجلة The New Yorker ويشغلون مناصب رؤساء أقسام الشعر في الجامعات. وقد حصلوا لسنوات على جوائز الشعر الكبيرة. وأكثرهم حصولاً على الجوائز جون أشبري، وهو الشاعر الوحيد الذي حصل على جوائز الشعر الكبرى الثلاث في سنة واحدة، البوليتز وجائزة حلقة نقاد الكتاب القومية وجائزة الكتاب القومية.

وفي كل عام، تنظم الأكاديمية أمسية قراة للمانحين بمكتبة

مورجان في نيويورك، البيت السابق لرجل المال جيه. بي. مورجان. وتدعو لين تشيس إلى حفل غداء في «نادي كولوني»، ويرتدي الشعراء وعائلاتهم أربطة العنق السوداء. وفي هذا العام قرأ الشاعر الإنجليزي ستيفن سبنغر للحشد بصوته الرقيق، جالساً في أحد مقاعد مورجان، من طراز «شيندليل»، محاطاً برسومات الفنانين المعلمين القدماء من مجموعة المكتبة في «قاعة الاجتماع» الجلدة بالخشب، وعلى جانبه مزهية.

ومعظم مستشاري أكاديمية الشعراء الأمريكيين ينتمون أيضاً إلى الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب، التي يبلغ عمرها ثمانين عاماً. وهذه الأكاديمية تمنح أيضاً جوائز عالية المكانة، في مئذنها الفخم، ويجلس أعضاؤها في مقاعد مشغولة بإتقان، مستوحاة من مقاعد الأكاديمية الفرنسية الأقدم، في باريس.

ومع ذلك، كما تقول دينيشيا سميث، تتآكل سلطة مؤسسة الشعر هذى، بلا هوادة. فقد بدأ الشعر في أمريكا ينأى، بصورة متزايدة عن صفحة الورق وعن

الأكاديمية حيث ترعرع في دعة على مدى جيل . وفي بعض الدوائر، تجرى إعادة الشعر إلى شكله الأصلي . كلمات تقال بدلاً من تدوينها كتابة . وفي هذه الأيام ، تجرى في كل المدن الأمريكية تقريباً قراءات الشعر في المكتبات والمقاهي . وفي «مقهى الشعراء النيويوركيين» Nuyorican^(٢) في نيويورك ، كل يوم جمعة ، تُقام مسابقات شعرية أمام لجنة من القضاة الذين يعطون درجات للمسابقين وجمهور من النظارة المشاهدين الذين يهجون استحساناً ويحارون بالشتائم تعبيراً عن الاستياء.

ولا تقتصر اليوم القراءات الشعرية على المقاهي والمكتبات والكنائس، ولكنها تقدم أيضاً في إحدى شبكات التلفزيون المتخصصة في تقديم موسيقى «البوب» التي يقدر اتباعها في الولايات المتحدة وحدها بمشترات الملايين . والشعر الذي تقدمه شبكة MTV لا يختلف كثيراً عن أغنيات «البوب» المعروفة . وفيما يلي قصيدة قدمتها ماجي إستب:

الأحمرق الغسبي الذي يستحوّزني

بقفه قريباً بحيث
أستطيع أن أقصر بنفسه
نرتع عنق

وأضم راحته التي أضمتها
إذا نمتنا

لأنه الأحمرق الغسبي الذي
يستحوّزني

وهذه هي وعي نفسه
الأساسية في الحياة
أو

أريد أن أكون شجرة على
نهر شجرة البكرة

أو حرة الزرار . وليس لأنها
فعلته أي شيء رابع

ولكن لأنها لم تنس أبدأ
ما الذي كانت تستطيع أن
تفعله.

وهي قصيدة قراتها نغومي شهاب في قرية واترلو أمام كاميرات التلفزيون تحت وأبل من المطر . وبمساعدة شرائط الفيديو الشعرية إعداد شبكة تلفزيونية

إم . تي . في ، والمسابقات الشعرية التي تقام أسبوعياً في مقهى الشعراء النيويوركيين ، بالإيست فيلدج، حيث يقوم الجمهور أداء الشعراء مثل قضاة الأولمبي، أصبحت قراءات الشعر ركنا أساسياً في المشهد الثقافي الأمريكي.

ويذكر «تقويم الشعراء» حوالي مائة وخمسين مكاناً في منطقة نيويورك وحدها تعقد فيها «عروض» شعرية . وفي مكتبة « إليوت باي بوك كومياني » في سياتل ، تنظم ٦٠ أمسية قوادة في السنة، بعضها يحضره عدد من المستمعين لا يتجاوز أصابع اليد، والبعض الآخر يجتذب المئات إلى المكتبة . وفي يناير، نظمت محطة الإذاعة العامة WNYC-FM بالاشتراك مع مركز أونتريج للشعر، جمعية الشبيبة المسيحية، فرع الشارع الثاني والتسعين، سلسلة قراءات شعرية امتدت ١٢ أسبوعاً وأذيعت من جميع محطات الإذاعة العامة في شتى أنحاء الولايات المتحدة.

ويجتمع آلاف الشعراء ، بعضهم له كتب منشورة ، وغالبيتهم من

«شعراء الدولاب»، كما يعترفون أنفسهم ، وكثيرون منهم مدرسو ثانوية وطلابهم . يجتمعون في ستانلوب ، بنيو جرسى، كل عامين من أجل مهرجان جيرالدين لودج Dodge الشعري : قراءة ثلاثة أيام، ومحترفات شعرية واستقبالات يحضرها شعراء من أمثال الربيين ريتش ، وجارى سفاير ، روبرت بلاى، وروبرت هاسى . وقد حضر فى الليلة الأولى ، التى قرأت فيها نعومي شهاب قصائدها، حوالى ٥٠٠ مستمع معبٍ للشعر فى ليلة مطيرة ويقول دافيد براثر ، ٢٧ سنة، رئيس تحرير مجلة شعر صغيرة ، إنه أتى إلى المهرجان من «وست فرجينيا» ، ليستمع إلى الشعراء وبحث عن أصوات جديدة ، «لقد وأت أيام إميلي ديكنسون . فلا يستطيع المرء مجرد الاحتفاظ بعمله مكتسباً فى دولاب . فإذ لم تخرجه للجمهور، لن يفعل شيئاً» وتعتقد ويلياما أكسرى ، للمدرسة التى حضرت مع الناشر الشاب، أن لقائها بالشعراء الذين تدرس أعمالهم يجعلهم «حقيقيين أكثر» وقد كرن كلاماً «مجموعة أداء شعري» فى منطقتهم نظمت أربعة عروض فى

شهرها الأول مؤكدة إقبال الجمهور على الكلمة المنطوقة.

وتقول كاترين كوتش ، وهى مدرسة حضانة تصف نفسها بأنها «شاعرة خاصة»، إنها بدأت تحضر القراءات الشعرية بعد أن حضرت ابتها مهرجان «قرية واترلو» كطالبة ثانوية . وقالت كوتش إنها سافرت فيما حول البلد فى عطلة فى الصيف الماضى ووجدت أن المناخ الإبداعي الذى كانت تصرف أنه نما فى جرينيتش فيلادج فى الستينات قد انتشر . «إنه الآن مناخ إقليمي، فائناً ذهبت ، حتى فى البلدات الصغيرة، وجدت لوحات إعلان عن قراءات شعرية»

وقد جاءت سولفا ريكز ، مديرة العمليات التجارية بإحدى شركات بيركلى ، كاليفورنيا، إلى المهرجان نفسه بعد أن وصفه صديق لها بأنه «ودد ستوك الشعر» وقالت إن اهتمامها بالشعر نما بعد أن أنشد صديق لها فى كاليفورنيا قصيدة روبرت فروست «الكلب الأكبر» بينما كانا يشاهدان الجوزاء فى السماء ذات ليلة، وقد تصادفت قراءة القصيدة مع حدوث شيء من البعث السيكلوجي بالنسبة لها . «لقد

أصبحت بلا زوج، وتفتح العالم من جديد . والأآن هناك هذا الوله كله حيث أكتب الشعر أثناء العمل . وقد نتوقف فى مكاتب بعضنا الآخر وننشد الشعر فى منتصف يوم العمل» .

وتقول ديانا جين شيمو ، التى كتبت تحقيقاً مصوراً سبكت فيه أهم أحداث مهرجان قرية واترلو ، إن الشعراء والمحررين والناشرين يعززون الاهتمام بشعر الأداء إلى موسيقى «الراب» وشرائط الفيديو الموسيقية . وفى الواقع ، يبدو أن بعض الشعر الجديد الذى يؤدى يتجاهل الحدود المرافقة بين الأدب والموسيقى وبين التسلية والفن . وهو التمييز الذى يجعل الشعراء الأكثر تقليدية يتفجرون غضباً .

ولا غر أن سيكو سونديانا ، الذى ظهرت أعماله لأول مرة فى محلات أسطوانات الموسيقى ، وطبعت فى أنثولوجيا «مقهى الشعراء النيويوركيين» ، قد حظى بأحر استقبال فى أولى ليالى المهرجان . ويقدم شعره شرائح من حياة المدينة يتغنى بها بين وصلات موسيقية ممتدة.

وقال أحد الكتاب «هذا ليس شعراً بينما كان **سونياتا** يغنى بقطع «Ain't it Funky» مرة بعد الأخرى . كيف يبدو هذا الكلام على الصفحة المكتوبة ؛ لا يمكن أن يكتب . وقد زاد استياء الشاعر الملاحظ عندما وقف المستمعون تحية لـ **سونياتا** .

وتقول الشاعرة **مارلين تشمين** إن القراءات العامة هي «الوسيلة الوحيدة للخروج بشعرنا إلى العالم» ، وقالت إنها غيّرت شعرها منذ ١٩٨٧ . فقد كان شعرها قبل ذلك أهدأ . فلم تفكر في الصوت . أما الآن فهي «تكتب للصوت» .

الاصوات الشعرية المختلفة

كان في وسع القارئ منذ جيل مضى أن يتصفح «أنثولوجيا نيو بركيت للشعر الأمريكي» بصورها الفوتوغرافية لـ **روبرت فروست** و **إزرا باوند** ، فيصرف على وجه الثقة من الذي كان يتمتع بالخبرة الشعر الأمريكية . ولكن لم تعد هناك أنثولوجيا واحدة ، بل حشد من الأنثولوجيات ، المخصصة للشاعرات اللاتي يدعون لخصايا المرأة والشعراء الأمريكيين - الأفريقيين والشعراء الشواذ والشاعرات السحاقيات ، تزم رفوف المكتبات .

إن الشعر الأمريكي اليوم مؤلف من مجموعات مختلفة ومنعزلة تتنافس على السلطة - الشكلاونيون الجدد والسورياليين وشعراء اللغة وشعراء الكلمة المنطوقة .

ولم يحدث من قبل أن بدأ الشعر الأمريكي في مثل هذه الحالة من الحيوية والعافية . ولم ينشر من قبل مثل هذا العدد من الكتب الشعرية - ٢٠٠ مجموعة شعرية في ١٩٩٣ وحدها . وهناك شعر في الباصات وعربات مترو الأنفاق في مدينة نيويورك ، يكتب على لوحات تحت رعاية جمعية أمريكا للشعر . ويتعرض ٥ ملايين شخص في اليوم لـ **إلزابيث بيشوب** و **روبرت فروست** . وقد وزعت نسخ مجانية من أنثولوجيا شعرية حررتها **جويل كوناو** باسم «سنة شعراء أمريكيين» على مئات الفنانين والفنل في شتى أنحاء أمريكا . كما توزع التوراة على هذه الأماكن بالجاني .

وتعز نينيشيا سميث إحياء الشعر هذا إلى «إضفاء الديمقراطية» على الأدب الأمريكي . ففي ١٩٦٠ ، كان هناك أقل من ١٢ برنامجاً للكتابة الإبداعية للدراسات العليا في الجامعات . والآن يوجد

حوالي ٢٣٠ . وفي الخريف الماضي أعلنت سلسلة مكتبات «بارنس أند نويل» أن مبيعات الشعر ارتفعت بنسبة مائة في المائة . ولكن إحياء الشعر ، لا يجري تنفيذه في جانب كبير منه من خلال بيع الطبعات الفاخرة - وعلى أية حال ، فإن مبيعات كتب الشعر ضعيفة بالنسبة لتلك الشركات القليلة التي لا تزال تنشره . ولكن انتفاضة الشعر تتحقق في مجلات صغيرة ، وفي المطابع الصغيرة ، وفي الأسطوانات «الحكية» (السي ديس) ، وعلى شبكة «Internet» الكمبيوترية ، وشبكات التلفزيون الكابلية . وتقول نينيشيا سميث إن التكنولوجيا نفسها التي تنهم بإنهاء التعلم قد جعلت الشعر شكلاً جماهيرياً . فشرائط الفيديو التي تبثها محطة MTV تنشر «الكلمة المنطوقة» . كما أن الكمبيوتر يسهل على المطابع الصغيرة إنتاج كتب رخيصة وإصدار مجلات صغيرة . وبعض هذه المجلات تبس صفحاتها ببساطة ، وبعضها يختلج بعد صدور عدد واحد أو عشرين . ولكن الشعر يظهر فجأة هناك .

ويطبعة الصال . هناك من لا يعتقد أن هذا شعر على الإطلاق .

وقد وصف الشاعرو جسوناثان جالاسي رئيس تحرير دار النشر Farrar, Straus & Giroux ، والرئيس الجديد لأكاديمية الشعراء الأمريكيين هذه الموجة الجديدة للشعر المنطوق بأنها أشبه بـ «كاريوكي الكلمة المكتوبة» (٣) ويرى بعض النقاد أن شعراء «الكلمة المنطوقة» يمثلون جزءاً من مجموعة من الفوغاء النظاميين المدعّمين الذين يتحدّون فكرة نبيلة عن الشعر بوصفه شكلاً مكتوباً بصفة أساسية.

وتقول هيلين فنڤلر Vendler، الناقدة والأساتذة بجامعة هارفارد، «لا أعطي اسم «الشعر» المشرف للبدائي وغير المصقول. إن كلمة شعر هي شيء نحفظ به للإنجاز. وأنا أميز بين النظم والشعر على أعلى المستويات».

وتقوم فنڤلر والبروفيسور هارولد بلوم ، بجامعة ييل Yale، منذ سنوات بدور الحرس الرئيسيين لبوابة مؤسسة الشعر الأمريكي . وكان أفضل نقاد الشعر فيما قبلهما من الشعراء أنفسهم ، مثل راشدال جازريل ، وجون كرو رانسوم ، والين تيت . ولكن فنڤلر وبلوم

منذ جيل تقريباً حتى الآن ، قد ساعدا من خلال مراجعاتهما ، في تحديد من الذي يُسمح له من الشعراء بدخول المؤسسة - ومن الذي يبقى خارجها.

وتتميز كتابة فنڤلر بأسلوبها الواضح الخالي من المصطلحات الأكاديمية . وقد لعبت دوراً أساسياً في المسار المهني لعدة شعراء، ومن بينهم الشاعرة السوداء المتوجة لعام ١٩٩٥، ريتا دوف . وفي ١٩٨٩، كتبت فنڤلر مراجعة مقرظة في مجلة «ني نيويورك» عن شاعرة شابة، لوسى بروك - برويدو - وقالت بصراحة إنها ساعدتها في أن تحصل على وظيفة بجامعة هارفارد. ومنذ ذلك الحين، تتعرض الناقدة لانتقادات الشعراء الغيورين، ولكن ليس في وجهها. فالشاعر الشاب العاقل لا يستطيع أن يلقي فنڤلر. ولا يزال الشعراء يتحدثون عن مراجعة لفنڤلر نشرتها مجلة «نيويورك ريفيو أوف بوكس» سنة ١٩٩٠ وصفت فيها شعر الشاعرة شارون أولدن، ذاتة الصيت، بأنه «برونجرافي».

وهارولد بلوم، مثل هيلين فنڤلر، يتميز بولعه الفياض بالعمل،

وقد رته على التذكر الكلى. وقد اثار مجلده الأخير «الذخيرة الغريبة»، أو عيون الأدب الغريب، الذي يقع في ٥٦٧ صفحة، مرجة واسعة من تعليقات النقاد المختلفة، لما تضمنته من هجوم مقذع ضد دعاة الحركة النسائية والتمركز الأفريقي والتفكيكين الذين اندسوا في الأدب الغريب في السنوات الأخيرة، والتأثير الخبيث، لما يسميه «مدرسة الاستياء» التي يتعمون إليها، على الشعر والنثر الأمريكيين. ويدقق الشعراء في كتاب بلوم بحثاً عن أسمائهم. ومن بين أولئك الذين عمدهم في «نبوته القومية» كان تلميذه السابق ج. د. ماكلاتشي، رئيس تحرير «ني ييل ريفيو». ويتمتع هذا الشاعر، وعمره تسعة وأربعون عاماً، بعضوية مؤسسة الشعر، ويرغم أن النقاد قد قرظوا شعره، فقد اثار حصوله على جائزة الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب وأكاديمية الشعراء الأمريكيين، علامة استفهام ولم تتردد الأوساط الثقافية في اللز بان صديقيه جيمس ميريل وجون هولاند عضوان بالأكاديميتين.

ومع ذلك، فإن عواقب الإبقاء خارج المؤسسة وخيمة بالنسبة لأي

شاعر. وتقول جوديت جونسون ، وهي شاعرة وبروفسور للغة الإنجليزية ودراسات المرأة بجامعة ولاية نيويورك : إن هؤلاء الشعراء ما أن توافيهم المنية حتى تختفى أعمالهم . وتؤكد جوديت جونسون أن خطر الإبقاء على أية فئة أو جماعة خارج شبكات عصرهم القوية يتمثل في تهميش أعمالهم.

إلا أن الشعراء الذين توزع كتبهم على نطاق واسع ليسوا من شعراء المؤسسة. ومن أكثر شعراء أمريكا توزيعاً وأوسعهم انتشاراً الشاعرة السوداء مايا أنجلو وتقول الشاعرة كاثا پوليت «هناك انفصال بين الشعراء الذين يوجههم والحكام المسنون» حقيقة والشعراء الذين يقرؤهم القارئ العادي بالفعل. إن الشعراء الأكاديميين يعانين من تقلص عدد القراء . وهذا يُسبب ناقدًا مثل هارولد بلوم بالجنون! هؤلاء الشعراء الآخرين جميعاً لديهم شيء ليخبروه . إنهم الشعراء الذين لهم اتباع حقيقيون.

ومع ذلك ، فلا تزال قطمان الشعراء المرفوضين تدق على البوابة. وقد دأبت مجموعة من شعراء قاع مانهاتن على التظاهر

أمام مبنى مجلة «نئ نيويوركر» التي رفضت قصائد لهم لمدة عامين.

وذات يوم قاد المظاهرة شاعر ملتصق يسمى نفسه «سمبارو» أو «العصفور» فقط . وكان يحمل لافتات كتب عليها «شعر نيويوركر - التثاؤب الفارغ بين المعنى» و«نئ نيويوركر - ظالة لشعراء قاع المدينة».

وبعد بضعة أيام، قبلت محررة الشعر بالمجلة قصيدة من قصائد سمبارو التي قمتها من قبل. وتقول اليس كوين إنها أعجبت بسمبارو الذي ربطته بتقاليد الشعراء «البيت» ثم نشرت بعد ذلك قصيدة لشاعرة سوداء ، سافاير ، باسم «شيء بئري» تعمصت فيها شخصية أحد الجناة في حادثة اغتصاب شهير وقع في حقيقة «السنترال بارك» في مانهاتن ، وتتسبب الممررة شعر سافاير إلى تقاليد شعر وموسيقى «الراب» Rap.

ويعتقد بعض النقاد أن أغاني «الراب» هي شعر عصرنا. فهناك «رابيون» مثل كيرتس بلو ، يكتبون أغانيهم في مقاطع وأيس كيوب (مكعب الثلج)، وسكار فيس (نو) الوجه الشاتن) يتغنيان بصيغ حديثة

من القصائد الغنائية الهوسرية وحكايات الحب البطولية والرجال في الحرب. ويقول هيوستون بيكر ، بروفسور الأدب الإنجليزي بجامعة بنسلفانيا ، في كتابه «دراسات سوداء ، الرب والأكاديمية» : «نحن نتأمل دالة الصور القانونية ، لا في محاولة للاضطلاع بدور ظاهراتي آخر الزمن . ولكن لكي نبعث القوى العكسية والذكية للتحويل الرمزي الذي يمتلكه الأمريكيون - الأفريقيين» وفي كتابه (أفضل الشعر الأمريكي عام ١٩٨٩) كتب دونالد هول يقول... إن ما يُزنى اليوم يُكرس غداً ففي العشرينيات، كان توماس هاردي الشاعر المكربس ، وكان ت. س. إليوت الشاعر المتطفل ، وفي ١٩٢٢ ، وصفت مجلة «تايم» قصيدة «الأرض الضراب» بأنها «أكثرية» وبعد ذلك ثلاثين عاماً ، طبعت المجلة نفسها صورة إليوت على غلافها . وفي عام ١٩٢٨ ، أعلن ناقد الشعر إدmond ويلسون أن للشعر الأمريكي كان في حالة «ضعف مهين» وقد قال ذلك في عصر ماريان مور ، و ويليام كارلوس ويليامز ، وروبرت فروست ، ووالاس ستيفنسن.

وفي الخمسينيات كان **اللين جينسبرج** اليهودي خارجاً على القانون في ثقافة شعرية يهيمن عليها رجال بروتستانت . والآن يراس **جينسبرج** قسم الشعر في إحدى الجامعات، وقد باع مؤخراً أوراؤه لجامعة ستانفورد لقاء مليون دولار. وقد أخذ الشعراء السود والإثناث والآسيويون واللاتينيون يحصلون على جوائز الشعر الكبيرة. وفي العام الماضي ، فازت **أدريين ريتش** **Adrienne Rich** بزمالة مؤسسة مكارثر ، وتعرض أكاديمية الشعراء الأمريكيين الآن لانتخاب مستشار لشغل المقعد الذي شغل بوفاء **جيمس ميريل** ، ومن بين المرشحين **أدريين ريتش** ، وشاعر الهيب - هوب **بول بيضى** ، الذى ينشد شعره فى «مقهى الشعراء النيويوركيين»، وله الآن مجموعتان شعريتان ، أصدرتهما دار النشر الكبرى «بنجوين».

تقول **هيلين فنديل** إن هناك عرضاً دائماً لجامعات جديدة تصل

إلى المستوى التعليمى للشعر الراسخ . ولكنها تتسائل.. فهل هذا يعنى أن هناك إحياء للشعر؟ إحياء لماذا؟ وترد على التساؤل .. لقد كانت الولايات المتحدة أفضل منتج للشعر فى العالم الذى يتحدث باللغة الإنجليزية منذ انفجار الحداثة بعد الحرب العالمية الثانية، وكان الاعتراف بالشعر الأمريكى على مستوى العالم ولم يحدث ارتداد على الإطلاق.

ومع ذلك تحذر **هيلين فنديل** من أن النقاد ليسوا هم الذين يحددون المعيار الأساسى. «المعيار الأساسى لا يصنعه أحد فيما عدا الشعراء أنفسهم» وتضيف «بعد أن يتوقف الخسجيع والصياح بعدة طويلة من الذى يتذكر مراجعة واحدة لـ **شيللى** أو **بايرون** أو **والاس ستيفنس**».

كنت أعترز حينما شرعت فى كتابة هذه الرسالة، بعد قراءة مقال **دينشيا سميث** أن اتخذ من المقال نقطة انطلاق لتقديم شعراء «الكلمة

المنطوقة» وإلقاء الضوء على ظروف ظهورهم مؤخراً بوصفهم مرجحة شعرية جديدة حظيت باهتمام عدد قليل من النقاد، وإقبال جماهيرى كبير لم تعرفه القراءات الشعرية من قبل، برغم أن «مقهى الشعراء النيويوركيين» قد مضى على افتتاحه حوالى عقدين، ولكن يبدو أن المعلومات التى ساقتها الكاتبة قد استهوتنى ، وخاصة فيما يتعلق بالتوتر التقليدى الذى يسود العلاقة بين الشعراء الأكاديميين أو سدة محبذ أبولو، لأن الشعراء المعنيين ليسوا أكاديميين بالمعنى المدرسى، وبين الشعراء الصعاليك والمتمردين والخارجين على القانون ، فاسترسلت فى نقل الصورة بتفاصيلها فى معظم الأحيان حتى تجاوز السيل الزبى فلم أجد مكاناً يكفى لتقديم شعراء «المقهى» الشهير ونماذج من شعرهم . وإن كنت بصراحة أشك فى أنى ربما قررت بعقلى الباطن منذ البداية أن تقديم هذا الموضوع بصورة مرضية يحتاج إلى مزيد من الوقت.

هوامش

- (١) نشر المقال في المجلة الأسبوعية لصحيفة نيويورك تايمز، عدد ١٩ فبراير، ١٩٩٥.
- (٢) يلاحظ هجاء الكلمة غير السليم عن عدد، فهي تدمج صفة النيويوركي والنيويوركي في كلمة واحدة.
- (٣) تقليد يابانى ظهر فى الثمانينيات، فيما اعتقد، حيث يغنى جمهور الملاهى أغنى معينة تسمح موسيقاها المسجلة فقط، بينما تعرض كلماتها على شاشة.

«الرجل الذى»

وهاجس إعادة تأسيس الأبجدية المسرحية

والجمهور معا إلى ما يدعوه بروك نفسه فى كتابه الرائد (المساحة الخالية) بالمسرح المميت. وليس غريبا أن تنفذ تذاكر العروض جميعا قبل بدء أولها، لأن هذه هى المرة الأولى التى يقدم فيها بيتر بروك عرضا مسرحيا على خشبة المسرح القومى الإنجليزى المتيد، وهى أيضا المرة الأولى التى يأتى فيها بأحد عروضه إلى لندن منذ سنوات عديدة. فقد ترك الرجل بريطانيا قبل زمن طويل، واستقر به المقام فى باريس التى جعلها مقرا لمعمله المسرحى، ولتجاربه الجديدة فى العرض وفنون الفرقة، لأنه إذا كان

لذلك ليس هذا الأمر بغريب فى أكثر من مستوى. ليس بغريب أن تباح كل تذاكر مسرحية لبيتر بروك قبل بدء عرضها، لأن الرجل استطاع أن يطور لنفسه أسلوبا إخراجيا متميزا يستقطب اهتمام عشاق المسرح الجاد، وأن يجعل التجديد والتجريب المستمرين علامة مميزة على عمله المسرحى. وليس غريبا أن يقصر تقديم مسرحيته فى لندن على عدد محدود من العروض لأن بيتر بروك كان من أول الذين رفضوا تحويل المسرح إلى مؤسسة تجارية تعتمد على تقديم العروض الناجح مئآت المرات حتى يتحول بين يدي الممثلين

أسعدنى الحظ برؤية العرض المسرحى الجميل (الرجل الذى The Man Who) الذى قدمه بيتر بروك على المسرح القومى الملكى بلندن مؤخرا، بالرغم من أن جميع تذاكر العروض الثمانية عشرة التى قرر بيتر بروك تقديمها على هذا المسرح قد بيعت قبل بداية العرض الأول بزمان غير قصير. وليس هذا الأمر بغريب على بيتر بروك الذى يعد واحدا من أبرز مخرجى المسرح الإنجليزى وأكثرهم خصوصية وإبداعا، بل ويعتبر أحد أكثر مخرجى العالم تجريبيا وتجديدا ومغامرة مع جماليات العمل المسرحى وقوانينه.

بروك ينأى بنفسه عن المسرح التجارى، فإنه ينأى بتجاربه الجيدة كذلك عن المسرح المكرس والرسمى والمستقر. ولذلك فإنه، حينما جاء بفرقة إلى المسرح القومى، أصر على عرض مسرحيته فى «مسرح كوتسلو» التجريبي الصغير، بدلا من عرضها فى أى من مسرحى المسرح القومى الكبيرين «أوليغيجيه» أو «ليتيتن».

وتنتمى هذه التجربة المسرحية الجديدة لبيتر بروك إلى تجربة أخرى مماثلة له شاهدها فى لندن قبل ما يقرب من عشرين عاما بعنوان (قبيلة الإك The Ik). لأن كلا من هاتين المسرحيتين تعتمد على نص لم يكتب للمسرح، وليس من النصوص التى تتحول عادة إلى مسرحيات. فهذه المسرحية تعتمد على دراسة لاستاذ طب الأمراض العصبية أوليفر ساكس Oliver Sacks بعنوان (الرجل الذى حسب زوجته قبيلة - The Man who Took His wife for a Hat) عن بعض حالات الفصام العصبى المتعلقة بحاسة البصر وكيفية ترجمة المخ لما تراه العين، والمشاكل التى تنجم عن

أى خلل فى هذه العملية المعقدة. كما كانت مسرحية (قبيلة الإك) تعتمد على دراسة أنثروبولوجية لعالم الاجتماع والأنثروبولوجيا كولن تيرنبول بعنوان (أناس الجبل Mountain People) عن قبيلة أوغندية بدائية تعيش على الصيد وركبتها السلطات البريطانية من موطنها فى الغابة الجبلية ووطنها فى واد زراعى متوقعة منها أن تتحول بين يوم وأيلة إلى الزراعة، وأن تقطع فى أيام رحلة مع التطور استغرقت عدة قرون فى مجتمعات عبيدة. والواقع أن الفرق بين معالجة بيتر بروك لكل تجربة من التجريبتين، بل وبين تفاير الاختيارين يدل على بعض التحولات الجذرية التى انقابت تجريبه للمسرحية، ولكنه يشير فى الوقت نفسه إلى عناصر مشتركة بين التجريبتين. فثمة عناصر ثابتة وأخرى متحركة فى تجارب بيتر بروك التى تمتد عبرها خيط من القواسم الأساسية المشتركة. ولكن كل تجربة منها تحاول أن تكون لها خصوصيتها وفامرتها المتفردة واستلقتها المسرحية المتميزة. وأهم القواسم المشتركة بين تجاربه المسرحية

المختلفة والذى يتجلى فى هذه المسرحية الجديدة بغضوح هو هاجس إعادة تأسيس الأبجدية المسرحية وتمحيص كل مطردة من مفردات العرض المسرحى. أما التحول الأساسى الذى تجسده فهو التحول من الاهتمام بالعناصر اللغوية والصوتية فى التجربة المسرحية إلى عناصرها البصرية والصوتية.

وقبل تناول العمل المسرحى الشيق الذى قدمه لنا بيتر بروك لابد من كلمة سريعة عن مؤلف الكتاب الذى أخذ عنه عمله وعن كتابه. فقد ولد أوليفر ساكس فى لندن وبعد أن أكمل تعليمه الثانوى بها التحق بجامعة أكسفورد العريقة حيث درس الطب بها، وتخصص فى دراسة المخ والجهاز العصبى. ثم عمل باحثا فى مستشفى ميلسبى فى مجال كيمياء الجهاز العصبى والأمراض العصبية، ولكنه اتجه بعد ذلك إلى الطب العيادى حيث ركز عمله على حالات الصداغ النصفى التى نشر عنها كتابه الأول (الصداغ النصفى Migraine) والأمراض العقلية والاضطرابات السلوكية بين

الأطفال ورعاية من أصيبوا بالتهابات الدماغية ومعارنهم على التكيف بعد النكامة من هذه الالتهابات الخطيرة التي وصلها في كتابه (Awakening). ويعمل سكاكس الآن أستاذًا للحالات العيادية لأمراض الجهاز العصبي في معهد ألبرت أينشتاين في نيويورك، وله عدة كتب أخرى منها (انتحار الأعداء A Leg to Stand On) و(رؤية الأصوات Seeing Voices) وأخيرًا كتاب (الرجل الذي حسب زوجته قبة) وهو الكتاب الذي أحاله عنوانه الطريف إلى واحد من أكثر الكتب توزيعًا في السنوات الأخيرة. ويقدم في كتابه الناجح ذاك مجموعة من الحالات العيادية لعدد من المرضى الذين انصدمت عرى العلاقة بين البصر والمخ لديهم، ومن هنا حدث خلل في عدد من قنوات الاتصال الإدراكية والسلوكية المترتبة على ذلك، ومن هذه الحالات صالفة رجل حسب زوجته قبة، فأخذته إلى طبيب العميون الذي لم يجد عيبًا في عينيه فحواله بالتالي إلى عيادة الدكتور سكاكس الذي قدم حالته في كتابه ذلك، ومن هنا كان العنوان.

وإذا كان بيتر بروك قد التقط كتاب (أناس الجبل) في منتصف السبعينيات ليصوغ منه تجربة مسرحيته (قبيلة الإك) في الرحلة التي كان مشغولاً فيها بقضية اللغة في المسرح، وبما إذا كان من الممكن توصيل تجربة درامية متكاملة لا تعتمد اللغة عنصرًا أساسيًا فيها. لأن الإك يتكلمون لغة خاصة بهم لا يفهمها غيرهم. ومع ذلك استطاع كولن تيرنبول عالم دراسات الإنسان أن يعيش بينهم وأن يتواصل معهم، وأن يدرس حياتهم وثقافتهم وتصوراتهم ويفهم دوافع سلوكهم، وحقيقة التفغيرات التي انتابت بناء جهاز القيم لديهم عقب هذه النقلة الكبيرة والزلزلة في حياتهم. وقد أهتم بروك فسي مسرحيته تلك بكيفية تواصل كولن تيرنبول معهم بقدر اهتمامه بما أحدثته تلك النقلة الكبيرة في حياتهم ومدى تأثيرها على بنية العلاقات الاجتماعية والتصورات القيمية لديهم. وحاول أن يقدم هذا كله بدون لغة أو بالحد الأدنى من اللغة. فإن التقاطع لكتاب أولوثر سكاكس في التسعينيات يبيى بعد عدد من التجارب المسرحية المهمة التي بدأت

بمسرحية للملحمة الهندية الكبيرة «المهايهاراقا» واستمرت عبر تقديمه لعدد من الأعمال المسرحية الكلاسيكية بأسلوب جديد، ومنها تقديم شكسبير بالفرنسية للجمهور الإنجليزي، وأهتم فيها بالدرجة الأولى بالعناصر البصرية والضوئية. ويعد أن أدرك عبر عدد من تجاربه المسرحية الشقية أن اللغة عنصر مهم ولكنها عنصر واحد من بين العديد من العناصر الصائفة للعرض المسرحي، وخاصة الصورة والضوء والحركة. والتي يجب استقصاء دورها وتحديد حركية إسهامها في الأثر الجمالي والدلالي للعمل المسرحي.

ولذلك فإن تجربيته في هذه المسرحية الجديدة (الرجل الذي) تستخدم اللغة الإنجليزية التي كانت لغة كل الحالات العيادية التي تعامل معها الدكتور سكاكس في عيافته والتي صاغ بها كتابه. فاللغة ليست هي عنصر التجريب هنا، ولكن الصورة هي مدار المغامرة المسرحية كلها. ومن هنا فإنه يثبت اللغة في جميع الحالات ويلعب على تفاير الصور وتداخلها وتفاعلها، وعلى

تبادل الأدوار بين المرضى والأطباء في سياق يخرج التجربة المسرحية من إطار التمثيل أو المحاكاة ليحيلها إلى نوع من الاستقصاء الشيق لأبعاد عملية الاتصال البصرية، وللعلاقة بين الصورة والصوت، وبينها وبين أدوات التعبير الحركي الأخرى وقنوات التقنى الإدراكية في الوقت نفسه. ويجعل من هذا كله مجال البحث والاستقصاء في هاجسه الدائم لإعادة تأسيس الأبنية المسرحية وتمحيص كل مفردة من مفردات العمل المسرحي. ويستخدم بـروك في هذا المجال أعضاء فرقته الدولية التي تضم ممثلين من مختلف الثقافات والتقاليد المسرحية المتباينة من اليابان إلى إيران ومن مالى إلى بريطانيا، وقد وسع تعدد جنسيات الممثلين واختلاف ثقافتهم من أفق هذه التجربة المسرحية التي لم تعد قاصرة على ثقافة بعينها، وإنما تحولت إلى تجربة عابرة للثقافات تسعى إلى سبر أغوار القواسم المشتركة في تجربة التواصل الإنسانية التي تتغير فيها الأدوار وتبدل المراكز وتباین المشارب والألوان، ولكن يظل نمط جوهري

إنساني مشترك هو الإنسان الذي يعمل عقله وفق مجموعة من القواعد والتصورات، وأهم من هذا كله الافتراضات والمسلمات الضرورية التي لا سبيل للاتصال بين البشر بدون التسليم بها.

وتدور المسرحية كلها في عيادة للأمراض العصبية، أو بالأحرى لنوع محدد منها هو ذلك الذي يتعلق بالروابط بين الصور المرئية والصور والتصورات العقلية. ويتكون المشهد من بعض المقاعد والمتناضد الطبية البيضاء ومن جهاز لتصوير الفيديو وجهازين للتلفيزيون مريوطين بدائرة مغلقة مع آلة التصوير. وقد اختار بـروك أن يجسد في مشهده نظريته عن المساحة الضالقة، لأننا بإزاء مساحة واسعة بها أقل عدد من المقاعد والمتناضد تعتمد ألوانها على اللونين الأبيض والأسود وحدهما، كل الأثاث أبيض، والأرض سوداء هي والأجهزة الأليكترونية. ويتسم التصميم فيها بالخوط المستقيمة والفراغات، وكان للمقاعد والمتناضد قد استحال إلى تجريدات جمالية لمقاعد هي إطارات مربعات خالية تعكس تجريداتها طبيعة الغامرة

التجريدية التي ينطوي عليها العمل كله، وهي مغامرة البحث في الأطر والمجردات العقلية والتصورية كما سنرى من العمل كله. وتبدأ المسرحية بمشهد صامت يختبر فيه الطبيب مناطق معينة من دماغ مريضه بأداة كالأبرة الضخمة متصلة بجهاز طبي معقد، وكلما وضع طرف هذه الأبرة على منطقة من الدماغ ظهرت صورتها على الشاشة الصغيرة وأصدر المريض الاستجابة التي تتصل بهذه المنطقة سواء أكانت حركة أو ارتعاش أو مجرد صوت أو حتى مفردة من المفردات. وهو مشهد يستهدف لفت انتباه المشاهد إلى أن المسرحية ليست إلا نوعاً من الرحلة الاستكشافية بين خرائط الدماغ المعقدة، للتعرف على تلافيف المخ وتضاريسه.

ويتبع هذا المشهد مشهد آخر يؤكد فيه بـروك أن التكرار مع الغاية من أحد وظائف البناء عنده، لأن الطبيب يطلب من المريض فيه أن يرسم دائرة على ورقة أمامه، وسرعان ما تظهر هذه الدائرة على الشاشتين الصغيرتين لتعرف أنه لا يرسم دائرة بالمعنى المفهوم من

هذا المصطلح كحلقة كاملة ومغلقة ونهائية، وإنما يرسم نوعاً من الدائرة الحلزونية التي لا نهاية لها، والتي تتراكم فيها الدوائر واحدة فوق الأخرى ولكنها لا تتنلق أبداً ولا تكتمل. وهو مشهد لا يسجل فيه بروتوكول إخفاق المريض في تصور كمال الدائرة فحسب، ولكنه ينيه فيه مشاهدته إلى تزامن عمليتين أساسيتين في الوقت نفسه وهما هي عملية رسم الدائرة سواء أُنجز المريض في رسمها أو أخفق، وثانيتها وهي ما تدور في داخل المخ وبالتالي على الشاشة وهي العملية التي لا يمكن بدونها أي رسم. ويترجم هذا التكرار والتزامن في صورة مرئية أمام المشاهدين مبدأ أساسياً من مبادئ العمليات الإدراكية والتصورية وهي ازدواجية أي عملية وتزامن هذه الازدواجية وتحقيقها فهي تتم في الواقع وفي المخ معاً، ويبدون هذا التزامن والترابط بين العمليتين لا يتحقق التصور أو الإدراك كما سنكتشف في المشاهد التالية.

لأن المشاهد المتتالية في هذه المسرحية تعتمد منهج البناء

الترامكي والتصاعدي معاً الذي يتوافق مع مسرحية دراسة علمية لعدد من الحالات العلاجية التي لا رابط بينها إلا المجال وحده، إذ تقدم لنا المسرحية عدداً من المشاهد أو بالأحرى تعرض علينا عدداً من الحالات المتتالية التي يحقق تراكمها الأثر المطلوب، ولكن ترتيب هذه الحالات يستهدف الكشف عن مختلف أبعاد هذه الرابطة المعقدة بين المرئي والمذكور، بالصورة التي يتحقق معها مسح المسرحية لخراطيم الغخ الداخلية في هذا المضممار. لكن هذا المسح لا يستهدف بأي حال من الأحوال عرض دراسة أوليفر سكاكين العملية على المسرح، أو تقديم استقصاءاته الطبية في قالب بصري متع وإن فعل هذين الأمرين بنجاح، ولكنه يتفحيا سير أغوار المسرح نفسه، وتقديم عمل مسرحي متع للعين ومثير للتفكير والتأمل معاً. ومن هنا كان اختيار الحالات التي يعرضها من بين الحالات الكثيرة التي يتضمنها الكتاب على درجة كبيرة من الأهمية. لأن هذا الاختيار والترتيب الذي نتتابع به الحالات هو سبيل المخرج، وهو كاتب النص ومعهده معاً، إلى خلق

تدور من التكاملاً بين الوحدات، ووحدة عضوية للعمل المسرحي كله، وهو أداة لخلق صلات بالحنية بين مشاهد المسرحية المتعاقبة التي تبور وكأنها مجموعة من الألعاب، أو المشاهد الأيسوسية التي لا رابط بينها، وهي صلات تتطلب من المشاهد جهداً تأويلياً، أو بالأحرى تعليلياً، كبيراً للكشف عن حقيقة شفرتها المعقدة وعن آليات هذه الشفرة المولدة للمعاني والدلالات.

فقد اختار بروتوكولات تكشف عن آليات معينة في العملية الإدراكية، وقدمها بدون أي تحليل أو تعليل أو حتى تعليق من الطبيب المالح، لأنه يريد للفعل المسرحي البسيط المجرد وهذه أن يوصل رسالة علمية معقدة، تظل ثابتة تحت الحدث ومضمرة فيه ولكنها لا تتكشف أبداً على سطحه. وأول الأفعال المسرحية التي يقدمها تستهدف سير طبيعة العلاقة المعقدة بين الصورة الذهنية والواقع، ومدى مشروطية هذه الصورة الذهنية بعنصر الزمن، أو بإدراك التغيرات التي تخفي عن الإدراك لعدة أو لأخرى بسببه. فقد شاهدنا الطبيب

وهو يحاول أن يساعد مريضه على إدراك حقيقة مشروطية المعرفة بالزمن وتلقى المعلومات معا من خلال تجربة بسيطة هي إخفاء علبة زرقاء صغيرة تحت واحدة من علبتين كبيرتين أولاها صفراء والأخرى حمراء. وقد استطاع المريض أن يدرك مواقع العلبة الزرقاء، وأن يدرك قدرة مساعد الطبيب على معرفة مكانها منه. ولكن حينئذ طلب الطبيب من مساعده الخروج، ثم غير مكان العلبة الزرقاء فوضعها تحت العلبة الحمراء بعدما كانت تحت العلبة الصفراء، وطلب منه العودة وسأله عن مكان العلبة الزرقاء، لم يستطع المريض أن يدرك أن مساعد الطبيب يعرف أن العلبة الزرقاء تحت العلبة الصفراء، وأن تغير مكانها الذي حدث في زمن غيابه غائب هو الآخر عنه، وأصر المريض على أن المساعد لابد أن يعرف أن العلبة الزرقاء قد انتقلت الآن وأصبحت تحت العلبة الحمراء وليس الصفراء لأن هذه هي الحقيقة. لكنه عجز كلية أن يفهم أن إدراكنا للتغير قائم على معرفتنا به، أو أن الحقيقة مشروطة بالزمن، وأنه لابد من إجراء عملية تحليل مفصلة

لمسبب غياب العلبة من تحت العلبة الصفراء، ويظهرها تحت العلبة الحمراء، وأن العقل يقوم باستمرار بملء فراغات كثيرة وعديدة حتى تتسقى إدراكاتنا مع الوقائع والمشاهدات.

ولكن هذه العمليات التحليلية والتحليلية للموقف تظل مضمرة فيه لأن بروك يقدم لنا مشاهد عارية من أي تحليل أو تحليل، وكانت ألعاب أو الغايات علينا أن ندرك وحدها دلالاتها، وأن نربط بين هذه الدلالات. فالمعملية التحليلية ذاتها هي مجال استحضار المشهد التالي الذي يعرض فيه على مريضه مسألة حسابية بسيطة في ظاهرها وهي أن هناك صبيا عمره اثني عشر عاما يأكل كل يوم اثنتي عشرة زبيب، وأن الطبيب نفسه يأكل كل يوم ستة وخمسا وستين زبيب، فما هو عمر الطبيب، فيجيب المريض على الفور: ستة وخمسة وستون سنة. فيطلب منه الطبيب أن يلعب لعبة أخرى وهي أنه كلما رفع ذراعه على المريض أن يقول أي شيء يخطر على باله، لكن المريض سرعان ما يصيبه الملل بعد عدة مرات. وقبل الانتقال إلى المشهد

التالي أود أن أقدم تعليلي لهذا المشهد الذي يجعل مسألة العلبة ذاتها مجالا للبحث، فالروابط التي يملأ بها العقل الفراغات المطلوبة لا تخضع فحسب للمنطق العلى، والذي يفسر لنا لماذا يظن مساعد الطبيب أن العلبة الزرقاء لا تزال تحت الصفراء بينما انتقلت في غيبته لتوضع تحت الحمراء، ولكنها تخضع كذلك لمنطق أوسع هو الذي يجعل الربط بين عدد حبات الزبيب التي يأكلها الفرد وبسره رابطاً عرضياً، فلا يمكن التعميم من مجرد تشابه عرضي يجعل عدد حبات الزبيب التي يأكلها الصبي مماثلاً لعدد سنوات عمره. لأن معرفة استحالة حياة الإنسان حتى يبلغ عمره ١٦٥ سنة هي التي تنبهنا إلى عرضية هذا التوافق، وإلى أن محاولة إخضاعه للمنطق الرياضي تأتي بمغالطة منطقية وفقاً لمنطق أكثر شمولاً وأعرق دلالة من حسابية المنطق الرياضي الساذجة، وهو منطق الخبرة والمعرفة الإنسانية الأضمل.

وفق هذا المنطق يغير بيمتر بروك الأدوار التي يلعبها المثلون

بين مشهد وآخر فيصبح المريض طبيباً، والطبيب مساعداً، والمساعد مريضاً، والطبيب مريضاً، والمساعد طبيباً والمريض مساعداً وهكذا في عملية مستمرة لتبادل الأدوار التي يؤكد العرض عبرها أن العناصر التي يبحثها في العملية الإدراكية والعملية المسرحية معا هي عناصر عابرة للأدوار، لأنها تتصل بهاجس أساسي وإنساني محض. ينطلق العمل عبره لطرح عدد من أسئلته الأساسية حول المسرح والإنسان. وتنتقل بنا المسرحية إلى عدد من المشاهد التي تتناول الجدل المعقد بين الجزئيات والكليات. أولها يتعلق بمرض العنوان الذي كانت له علاقة عاطفية وجنسبة بامرأة في ضواحي باريس ولما عاد إلى البيت حسب زوجته تقيده، ومن لا يحسب زوجته قبيحة بعد مفارقة ساحرة مع امرأة جميلة، لكن مشكلة صاحبها هذا أنه لم يعد يميز بين الرغش النفسي والرغش العضوي لها، وأن هذا الرغش فصح العلاقة بين العين والجزء الذي يترجم مرئياتها ويربطها بمستودع المتذكر. ويدا الطبيب يجري عليه عدداً من الاختبارات التي يكرر فيها جملاً

عبدية بعينها من نوع بالأمس رأيت دبا يركب دراجة حتى تنمحي لديه الفارق بين المعقول والمتذكر. أو من نوع أن يطلب منه أن يصف له ما يراه على شاشة جهاز التلفزيون الذي يعرض صورة لبحر، فيبدأ في وصف جزئيات الصورة بشكل تفصيلي من تدرج الألوان إلى حركتها وكأننا بإزاء نوع من وصف الآن روب جرييه الميكروسكوبي الدقيق، ولكنه لا يفلح في الربط بين هذه الجزئيات وإحالتها إلى الصورة الكلية للبحر كما يخترنها مستودع الصور في الدماغ.

ويتنقل بنا بعد ذلك إلى مشهد يربط مسألة التذكر بالزمن، لأنه إذا ما غاب عنصر الزمن من عملية التشفير أوفك الشفرات المفسرة لمختلف الرسائل أدى ذلك إلى أشكال متعددة من الخلل. ويقدم لنا المشهد حالة مريض ثبت عنده الزمن عند عام ١٩٦٣ ولم يعد قادراً على تقبل أي شيء بعد ذلك التاريخ بما في ذلك نموه هو نفسه لأنه يظن أنه لا يزال في الثالثة والعشرين، وهذا هو عمره عام ١٩٦٣، بالرغم من مضي ثلاثين عاماً على هذا التاريخ.

ويتقصى لنا هذا المشهد أثر تثبيت عنصر الزمن أو العجز عن إدراك حتمية استمراره، ومدى تأثير ذلك على مجموعة متراكبة من العمليات التصورية والإدراكية والسلوكية معا. ويتنقل بنا المشهد التالي إلى بحث عملية التداخل بين التصور المكاني وبين المكان نفسه، وأثر الحركة في الصورة، وكيفية الفصل بين التصور المتزامن للجزئ والكل في أن واحد، وللخيالي والواقعي في الوقت نفسه. فثمة مريض لا يستطيع أن يميز بين فردة قفاز حمراء ووردة حمراء، وآخر يتصور أن ذراعه اليسرى هي ذراع أمه، بينما يعاني ثالث من فقدان الذاكرة اليسرى ولا يتذكر الأشياء إلا بشكل نمعي، فقد كان ممرساً للموسيقى. ويظن رابع أنه فقد ذراعه ولا يستطيع أن يحركها بالرغم من أنه يشعر بها، بل ويحركها إذا ما تصور أنها ذراعه الأخرى غير النشولة ولكنه لا يقبل أبداً فكرة أنها سليمة.

وتواصل المسرحية استقصاءاتها لطبيعة التذكر وجولتها في سرائيب الذاكرة المعقدة، وكيف أن ثمة مناطق محددة في المخ مسؤولة عن أنواع

معينة من الذاكرة، فالذاكرة البصرية غير الذاكرة الصوتية أو اللمسية، ولكن على هذه المناطق للتبائية أن تعمل في تساوق وتزامن دقيقين، ويدون هذا يظل التذكر جزئياً أو ناقصاً في أحسن الحالات ومختلاً في أسوأها. وتقدم المسرحية واحداً من أطرف مشاهدها في هذا المجال حينما يفقد أحد المرضى القدرة على رؤية جانب من جوانب المزيئات دون جانبها الآخر - ويسأل الطبيب أن يتصور نفسه في ميدان الكونكورد - وهو الميدان الباريسي الشهير الذي تزينة المسلة المصرية العملاقة - متجهها صوب كنيسة مابلين ويطلب منه أن يصف له ما يراه فيصف له بدقة جانباً واحداً من الميدان، ولا يستطيع أن يرى الجانب الآخر. وعندما يطلب منه الاستدارة ووصف ما يراه وهو متجه نحو نهر السين يصف له الجانب الآخر من الميدان بينما لا يستطيع أن يرى الجانب الأول الذي وصفه قبل لحظات. وبالرغم من أن الصورة كليهما مستدعاة من الذاكرة إلا أن المريض لا يستطيع أن يمزج بين الصورتين في صورة كلية واحدة، أو يتخيل تزامن الصورتين في المكان، وإنما

يحل واحدة مكان الأخرى بطريقة تلقى الأولى كلية. ويواصل التجربة نفسها مع المريض بشكل آخر ومن خلال حلقة ثقته، لأن المريض يخلق جانباً واحداً من ثقته ويترك الآخر دون حلقة، ولا يستطيع أن يرى الجانب غير المخلوق في المرة، وعندما يطلب منه الطبيب أن يستدير ليوافق شاشة التليفزيون ويشاهد نفسه عليها وقد صورته من الجانب غير المخلوق، لا يصدق أنه لم يخلق فقد فرغ على التمر من عملية الحلقة.

وتنتقل المسرحية بعد ذلك إلى طبيعة العمليات التي تشارك في الحركة وفي الإحساس، وضرورة التزامن بين تصور الحركة والإتيان بها، سواء أكانت الحركة إرادية أو حتى مجرد لزمة من اللزمات شبه التلقائية، وتقدم حالة مريض لا يستطيع أن يحرك يداً أو ساقياً إلا إذا ما قاد الحركة بعينيه، فما أن يغيب العضو المتحرك عن عينيه، ولا يستطيع أن يوجه بهما، حتى يعجز عن تحريكه. بينما ينبثق مرض آخر من عكس هذه الحالة تماماً لأنه يرى بمعنى ذهنه الحركة قبل الإتيان بها،

ويتوهم بذلك تحقيقها مادامت قد انطبعت على ذاكرته البصرية الحركية الدلالية، وتقدم لنا مجموعة المشاهد الحركية تلك دراستها للتشنجات واللزمات وغيرها من الحركات غير الإرادية كذلك، بطريقة تتحول معها إلى سياحة في عالم الحلقات المفقودة بين العقل والجسم، وإلى استقصاء لأبعاد العلاقة المعقدة بينهما، وللمسارات المتعددة التي تمر بها الوسائل الحركية والعمليات المعقدة اللازمة لترجمتها إلى أفعال وحركات مضبوطة، حتى ندرك من خلال تراكم تلك المشاهد أنه ليست ثمة عادات حركية، أو حركة اعتباطية لا تسيطر عليها شبكة كاملة من الرسائل ولا تصاغ من خلال مجموعة من العيل والاستراتيجيات.

وتنتقل المسرحية بعد ذلك إلى عدة مشاهد تتناول مسألة العلم والعلاقة المعقدة بينه وبين الواقع من جهة وبينه وبين مخزون ذكريات مرحلة الطفولة من جهة أخرى، وتقدم في هذا المجال حالة مريض قام بقلب العلاقة بين العلم والواقع. فمع أنه يعيش بالمستشفى إلا أنه يحلم بأنه يعيش في البيت ويرى في

الحلم أنه في المستشفى، حينما يصحو ويجد أنه لا يزال في المستشفى، فإنه لا يصدق أنه استيقظ بل أنه لا يزال يعيش في هذا الحلم أو الكابوس، وأنه لا يزال في حاجة إلى الاستيقاظ منه ليعيش حياته الطبيعية في البيت. ثم تواصل سبر العلاقة بين العقل واللغة وطبيعة استخداماتها لها وتعامله معها، سواء أكان ذلك من خلال القراءات أو الحروف أو حتى الأنغام الموسيقية، وكيف تتشكل من خلال علاقاتها أبجدياتها المعقدة، وغير ذلك من الآليات الدقيقة للعمليات العقلية والإدراكية التي تعيد المسرحية تفكيكها والتعرف على نوعية البديهيات والافتراضات التي تنطوي عليها، والتي نادرا ما نفكر بها بهذا الشكل التفصيلي الدقيق. بالصورة التي تستحيل معها المسرحية إلى دراسة في إعادة تأسيس وعينا بذواتنا وبالعالم من جديد، ودعوة للتفكير في كل ما

تأخذه على علاقته، ويبحث في أبجدية اللغة الحركية وما تنطوي عليه كل تفصيلا من تفصيلاتها وكل مفردة من مفرداتها الإيمائية من عمليات عقلية معقدة، تؤكد أن تكون نوعا من الماراثون العقلي المجهد الذي نادرا ما نتوقف لتفكر فيه.

ومن وراء هذا كله نجد أن المسرحية هي في حقيقة الأمر عملية تفكيك شيقة لأبجدية العمل المسرحي الحركية والضوئية تستحثنا على إعادة التفكير من جديد في كل افتراضاتنا الثابتة عن الحركة والصورة وتكوين المشهد واستخدام الضوء والظل، أو هي استعارة مفصلة لما يدور في خلفية عقل المخرج، أو بالأحرى لما يجب أن يدور فيه، وهو يفكر في تصميم الحركة في مسرحيته. فكل حركة أو سلسلة من الحركات تنطوي على مجموعة من الآليات المعقدة التي تشارك في صياغتها، وفي تخليق دلالاتها، وتتحكم في نوعية

الاستجابة لها، وطبيعة تأويلها أو فك شفراتها. وكل حركة في المسرح تنطوي هي الأخرى على مجموعة من الفجوات التي تتطلب منا أن نملأها باستمرار وتفترض فيها القدرة على أن نقوم بذلك بطريقة معينة تتسق مع الرسالة التي يريد العرض بلورتها، كل هذا يتم بطريقة متزامنة تأخذ بعين الاعتبار الكثير من هذه العناصر، ولا ينبغي لها أن تسلم بأي شيء، بل عليها أن تطرح باستمرار أسئلتها حول البديهيات، وأن تمحص كل الافتراضات والمصائد التي استنام المسرح إليها حتى فقت دلالاتها وقدرتها على التوصل والإبلاغ. وهاجس هذا البحث المستمر في الأوليات هو الذي يكتن ييتس بروك باستمرار من إعادة تأسيس أبجدية العمل المسرحي على أرض جديدة وقواعد جديدة يتفجر معها العرض بالصيوة والتمهيج والطراجة.

أفاق جديدة

فى معرض بولونيا الدولى لكتب الأطفال

خصص لأعمال فنانها قسم خاص بهم.

ولو قدس لك أن تطوف هذه الأجنحة المختلفة على مدار أيام المعرض الأربعة لامسك الإحاطة بأحوال هذه الصناعة وفنونها وما فيها من تطور فى تقديم الأفكار والأشكال الفنية فى الدنيا كلها. ولاتزال الدول الصناعية تنتج كتبها على اختلاف أنواعها باحتراف وإحكام، وتعكس كتب هذه الدول ما تتمتع به من تنظيم للمعارف والمعلومات وكيفية تصنيفها ويسر استيعابها بالوسائل الحديثة



شمار المعرض

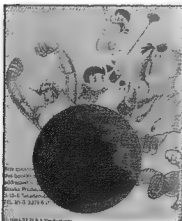
القاعات الأخرى للناشرين من باقى دول العالم، وإلى جانب عروض الكتب كانت هناك أنشطة ثقافية أخرى، مثل معرض رسامى كتب الأطفال، والمقهى الخاص برسامى كتب الأطفال. ولما كانت البرازيل هى ضيف شرف هذه الدورة فقد

كانت هذه هى الدورة التاسعة والعشرون من معرض بولونيا الدولى لكتب الأطفال الذى يقام كل عام فى مدينة بولونيا الإيطالية، وقد أقيمت هذه الدورة فى الفترة من ٦ إلى ٩ إبريل لتقدم آخر ما وصلت إليه الاتجاهات العالمية فى ثقافة الطفل. وقد دعى لحضور هذه الدورة حشد كبير من المتخصصين بينهم ١٤٤٩ ناشراً من ٧٣ دولة و أقدم المعرض على مساحة... ٢١ ألف متر مربع تضم تسع قاعات كبيرة خصصت منها خمس قاعات للناشرين الإيطاليين وخصصت

الياباني المقدم للطفل يظل محتفظاً
بتميزه وأسلوبه الشيق الجميل.

غير أن الدول الأفريقية ودول
الشرق الأوسط تخط بين الإبداع
والفن والدعاية، وهو ما يلاحظ في
دول العالم الثالث الذي تغلب على
كتبه المباشرة والسطحية وكذلك
تنشئ الأساليب التقنية في تنفيذ
المطبوعات.

أما الكتاب العربي للطفل فله
أوضاع خاصة؛ فلم يشارك في
المعرض هذا العام سوى عدد
محدود من الدول العربية مثلثها
مؤسسات حكومية ودور نشر خاصة
وانتمت المشاركة على العموم



نموذج من الرسوم اليابانية



السيدة الفاضلة سوزن بدارك وجائزة خاصة من المعرض

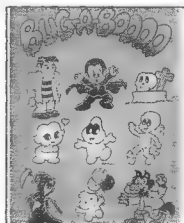
للألوان - Bright Blend of Col-
ours وقد قدمت تطبيقاً عملياً مميّزاً
معبيراً بصديق عن روح البيئة
البرازيلية والعادات والتقاليد
والأساطير والرموز الشعبية
مستفيدة من التقنيات الحديثة.

أما اليابان فقد قدمت مثلاً يستفاد
منه بالسعي لتقديم كتب في كافة
المجالات الحديثة، وقد تنوعت
أساليب الرسوم اليابانية ما بين
القديمة البديعة ورسوم أخرى
رسمت بأسلوب متطور مؤسس على
فهم القراء الياباني والشخصية
اليابانية وذلك بجانب بعض الكتب
التي تأثرت بالأساليب الأمريكية
والأوروبية مقلدة لها، إلا أن الكتاب

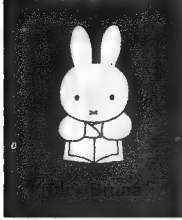
واستخدام التقنيات المتقدمة في إنتاج
وإخراج الكتاب.

كان الوجود الأمريكي بارزاً
بشخصيات ديزني الممتلئة بحجم
ضخم لشخصية ميكي في مixel
المعرض، واستغلت هذه الشخصيات
وغيرها مثل السورير مان
وشخصيات العنف في كل أنواع
النشر وكذلك الألعاب الترفيهية
والأفلام والمجسمات الصغيرة. وبدا
واضحاً أن النجاح في مجال النشر
يتعلق بشكل أساسي بحجم رأس
المال المستثمر فيه.

كانت البرازيل هذا العام ضيف
شرف للمعرض كما قلنا وكان شعار
الجناح البرازيلي المزج المشرق



نموذج من الرسوم الأمريكية



ديك بروناساليب متنوعة من أفلام ولعب وكتب متنوعة

المصرية العامة للكتاب والناشرين المصريين معرض لرسوم الفنانين المصريين الذين تقدموا بها لهذه الجائزة ونالت هذه الأعمال إعجاب المشاهدين لما تميزت به من طابع مميز في الرؤية معبرة بشكل حميم عن روح الوجدان المصري القديم والتراث الشعبي في تشكيلات حديثة عصرية .

ومع دورته في الأجنحة المختلفة بالمعرض يتأكد مفهوم أن كتاب الطفل ليس محدوداً بالقصص المصورة لحكايات القطط والأرانب؛ فهناك قسم خصص لرسوم الكتب العلمية (Non Fiction) وتتنوع موضوعات هذه الكتب لتغطي كل



إحدى الكتب العلمية الموسوعات

سوزان مبارك ومنحها جائزة خاصة وشهادة تكريم في حفل خاص، وأشيد بجهودها وما تبذله في مجال رعاية الطفل المصري وقد تسلم السفير المصري في إيطاليا السيد أحمد أبو الغيط الجائزة نيابة عن السيدة سوزان مبارك في احتفال رائع، وألقيت كلمات التقدير من الهيئة المنظمة بجانب الإشادة بالحضارة المصرية والإشادة بالسيدة الفاضلة سوزان مبارك وإنجازاتها في رعاية الأطفال في مصر.

وقد صاحب الجناح المصري الذي عرض الحديث من إنتاج الهيئة



إحدى الكتب الفائزة بجائزة سوزان مبارك

بالقصور والفقر، بالرغم من الجهود المبذولة حالياً من بعض الدول.

وكان للجهود الكبيرة التي تبذلها السيدة سوزان مبارك في مجال الاهتمام بالطفل في مصر من خلال جمعية الرعاية المتكاملة بتنظيمها لمسابقة سنوية في أدب الأطفال ووصفها للجوائز تشجيعاً للإبداع في هذا المجال وبإضافتها عام ١٩٩١ مسابقة لرسامي كتب الأطفال، كان لكل هذه الجهود أثرها الكبير في الاهتمام بشكل ومضمون الكتاب المخصص للأطفال، وكذلك اكتشاف عدد كبير من الكتاب والرسامين الذين يدفعون بدماء جديدة إلى هذا المجال الحيوي. وتمثل هذا التقدير في دعوة إدارة المعرض هذا العالم لتكريم السيدة

المجالات التي يحتاجها الطفل في تنمية ثقافته ومداركه وتصل بين عالمه وما حوله وتأخذ بيده لأفاق المستقبل. وجاءت الكتب المدرسية في بلدان أوروبا الغربية وأمريكا، مزودة برسوم بالغة الدقة عالية القيمة الفنية في إطار شيق فائق الجمال خال من التلقينية الباشرة والجافة والمملة في مثيلاتها في دول العالم الثالث. فكانت كتب الدول المتقدمة في أوروبا وأمريكا وكذلك اليابان ذات مستوى تقني عالٍ متميز؛ فالمطبوعات بذل فيها جهد واضح وطبعت بعدة لغات، مما ساهم في جعلها صناعة قوية ومربحة أيضاً، وجعل تأليف ورسم هذه الكتب مهنة ذات عائد مالى متميز مختلف عن النشر في العالم العربي الذي لا يزال ينشر الكتب بأعداد محدودة للغاية لا تتناسب مع عدد الأطفال قراء العربية.

معرض رسوم كتب الأطفال.
بالإضافة إلى معرض الكتب والإصدارات الحديثة وكذلك المطبوعات الخاصة بالأطفال، صاحب المعرض قسم خاص لرسوم كتب الأطفال، وقد توسط هذا الجناح مدخل المعرض وانقسم إلى قسمين:

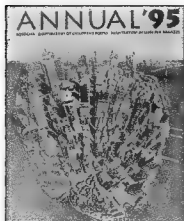
رسوم الكتب المؤلفة "FICTION" والرسوم الخاصة بالكتب العلمية "Non Fiction".

وكانت تلك الأعمال الفنية المعروضة لثمانية وثمانين رساما، وتلك الأعمال هي نتيجة اختيار مدقق من لجنة تحكيم مكونة من فنانين وناشرين يمثلون المذاهب الفنية والثقافات المتنوعة. والأعمال المعروضة هي اختيار من ١٠٣٢ عملاً تقدم بها رسامو ستة وستين دولة. وصاحب المعرض أيضاً كالعادة إصدار لكتالوجين ملونين للأعمال المختارة، وقد صمم الغلاف الخاص بكتالوج الكتب المؤلفة الرسام جورج مولر الفائز بجائزة أندرسون لعام ١٩٩٤ أما غلاف الكتالوج الخاص برسوم الكتب العلمية فكان من تصميم الرسام برونو لينور مائد الفرنسي. وسوف تنتقل هذه الرسوم لتعرض في متحف أيتاباشي للفنون باليابان.

مقهى رسامي كتب الأطفال
نظمت إدارة المعرض ومؤسسة جاليمار الفرنسية لقاءات بين الفنانين والكتاب من خلال مقهى

رسامي كتب الأطفال الذي صمم على شكل مدرج في وسط معرض الرسوم وشارك في تزيين الحائط الرسامون المشاركون برسومهم الجذابة الطريفة وأشرفت على المقهى مونيكا نوفليز من اليونيسيف. فكان هناك لقاء مع جورج مولر الفائز بجائزة أندرسون وجموع من رسامي كتب الأطفال من أنحاء العالم لتبادل الأفكار والتزود بالخبرات الخاصة، وبعد ذلك كان هناك حفل نظم بالتمعاون بين المؤسسة الفرنسية وإدارة المعرض. وتمت يوم الجمعة ٧ أبريل لقاءات معثلى الدول مع ضيف شرف المعرض هذا العام البرازيل ولقاء بين الناشرين والفنانين والكتاب، وكذلك خصص جزء من معرض الرسامين لرسامي البرازيل الذين بلغ عددهم ٣٢ رساماً ونظم لقاء مع المؤلف توم أنجيور، وفي يوم السبت ٨ أبريل كان نشاط المقهى ورشة عمل للوسائط المتنوعة الحديثة لمنتج ثقافي للطفل من كتاب وبرامج تلفزيون ولعب إلكترونية ومجسمات... الخ.

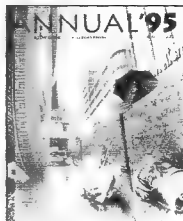
وأقيم في يوم افتتاح المعرض حفل استقبال وزعت فيه الجوائز



غلاف الكتاب



جورج موار



غلاف كتاب fiction

والاهتمام بشكل الكتاب من حيث الإخراج والرسوم المتقنة وكذلك استخدام تقنيات متقدمة في الطباعة من أوراق مناسبة وأحبار ووسائل تجهيز -فصل ألوان- جميع إلكترونياً.. إلخ، لنقدم لطفلك كتاباً متميزاً من حيث الشكل والمضمون

لقد كان معرض بولونيا نقطة لقاء واحتكاك وتعارف بين المهتمين بإنتاج كتاب للطفل في العالم. ونأمل في دوراته القادمة أن تكون هناك مشاركة متميزة أكثر لكتاب مصري يحمل هوية خاصة وطباعة جيدة ومظهراً جذاباً وشيقاً في عرضه وإخراجه.

المبدعين والناشرين على أفاق جديدة مما يساعد على تجاوز المستوى الحالي لما هو أرقى وأفضل. فلا ترحى فائدة من نشر كتب مصورة بأسلوب لا يمسك أثراً من الطابع الإنساني المحلى للبلد الذي أنتج فيه ونحن ننتظر أن نرى كتاباً تتضح فيه الهوية الثقافية لبلادنا مصورة بلغة بصرية أصيلة تحمل روحاً مميزة وتحقق ما يحتاجه الطفل في بلادنا من كتب متنوعة غير قصصية "Non fiction" مثل كتب المعلومات العامة والأطالس والرسوم العلمية والتوثيقية والتاريخ الإنساني والتعرف على الحضارات الأخرى، وكذلك كتاب لطفل ما قبل المدرسة

الشخصية والميديايات على الفانزين بأحسن رسوم.

ومع كل ما تقدم لاتزال هناك أبواب كثيرة في مجال كتب الأطفال لم يطرقتها النشر العربي بعد، ولا يزال هذا الميدان مفتوحاً للتجارب الخلاقة والأشكال غير النمطية والتجارب الإبداعية وشرات الجهود الجادة؛ وبلادنا تحتاج إلى ما هو أبعد من كتب تحقق نجاحاً تجارياً وريحاً سريعاً لناشرها. فنحن نحتاج أن ننشط ونطور كتاب الطفل ونرفع من مستوى ما يعالجه من أفكار وموضوعات ونواكب التحديث الذي يمر به العالم في كافة المجالات ويجب أن تفتح عيون

أصدقاء إبداع

الشعر:

الشعر الحر، على الرغم من أن حظها من (الحرية) يكاد يمحى في حرية تعذيب اللغة وفساد الوزن؛ ولا نجد في مواجهة هذه الكتابات إلا التشديد من جديد على أن الشاعر الحقيقي هو الذي يتمود على محاسبة الذات منذ أول كلمة يخطها في أول قصيدة ينشئها

إن الأصدقاء من الشعراء مدعوون جميعاً إلى أن يتقوا وقفة حازمة يبدأون فيها بمحاسبة أنفسهم قبل أن يحاسبهم غيرهم؛ حتى لو أدت هذه المحاسبة إلى تنزيق ما كتبوا والبدء من جديد على ضوء ما قرأوا وقرأون من أعمال شعرية رفيعة.

يبق إلا الكسل وعدم الشعور بالجدية والاستخفاف بالشعر وغير ذلك من أمراض الكتابة الإبداعية التي انتشرت عدواها هذه الأيام، ولذا فما الذي يجعل أحد الأصدقاء يرسل إلينا بقصيدة عنوانها (حلم علي حد السيف)، فلا نكاد نفرح باستقامة اللغة والوزن في بدايتها، حتى تصطبنا الكسور والأخطاء بعد سطور قليلة؟

وليس (قصيدة) هذا المصديق (شريف حسن عبدالمعزم) إلا نموذجاً لكثير غيرها، فمن قصيدة تدعى لنفسها الشكل التقليدي (العمودي) على الرغم من عجسها عن إقامة الوزن في كل سطر تقريباً، إلى قصيدة تتخذ لنفسها شكل

أمام الكتابات الكثيرة التي تصلنا على أنها (قصائد)، نجد أنفسنا مضطرين إلى تكرار ما سبق لنا أن أكدناه هنا مراراً؛ من أنه ليس على من يريد أن يكون شاعراً إلا أن يتقن لغته أولاً، فإذا أراد أن يكتب شعراً موزوناً فعليه فانيها أن يتقن الوزن؛ ودعنا الآن من المشكلات التي تثيرها قصيدة النشر، والخطورة التي تترتب على إتقانها منطلقاً للكتابة - من قبيل الاستسهال - قبل أن نتاح للشاعر معرفة حقيقية بالشعر الجودون

ولا نعتقد أن هناك عقبة تنكر في وجه من يريد أن يتقن أدواته من الشعراء فلم

ديوان الأصدقاء

انتفاضة

شعر/ محمود احمد المصلحي
(غريين - دقهلية)

بالذهب الواج
تمشى مختالا
تامرنا.. تحرقنا.. تسحقنا.. تجلدنا..
آه..آه

يا من خلف الأبراج العاجية..!!
شغلتمكم دنياكم

إن تسرق منا التاج
أو تجلدنا بالكرباج
أو ترمينا في الحب
وتسد الدرب بالفم متراس
وتسد الفم.. نغم الأبراج
بالعاج

كن نارا لا تبقى
 لا تذر
 وارشق في القلب المنكسر الفنجر
 كن... كن...
 كن كيف تشاء
 أبدا لن ننقاد لكم
 وغدا نأتي نحن الأطفال
 أفواجا أفواجا
 وبأيدينا الحجر المدفع
 يتلاطم كالأمواج وكالإعصار
 لا لن نخدعنا الكلمات الجوفاء!
 لن نخدعنا الكلمات الجوفاء!

وأنا قتلوني ألفا
 زيفا
 باعوا عرضي بالجان
 حرقوا الخيمة
 داسوا قدسي
 كسروا سيفي
 آه يا قلبي
 اختلطت كل الألوان
 وأنا مرمي خلف القضبان
 يا سجانى
 يا جلادى كن سوطا
 سجانا زيفا خوفا موتا
 كن ريحا هوجاء



شمس لعينيهها وذكرة لحزننى

شعر/ حسن على شهاب الدين
 القاهرة

ادعوك والالام تهدانى نشيداً
 صاخب الامات لا تتفرق
 ادعوك والفيصات تطرنى اقترا
 باضائع الطرقات ليست تشفق
 ادعوك لا تدعى انتهارى حائراً
 فالنار ظمأى لى ونارى أشسوق
 لا تشركينى آية عند احتفاس
 الأفق يرسلها نبياً أخسوق
 لا تسمعيني صوت جرحى حينما
 يبكى على فلى إباء مـهـرق
 لا ترحلى هذا دمى ملقى على
 قدميك يلهث بالروى يتدفق

لفتسان من لهب وقلب يحسرق
 آدم المعانند أم جمالك أسبق
 وترأ رضى هذا على جسر المدى
 يبكى مفقيد موى ذلك يشرق
 وعلى دروب النار فسسوق أنامل
 حيرى يكاد الحزن فيها يورق
 يتباريان؟ يعمدك سرقة
 شقت سمعاً واتى بسيف يبرق
 والريح تعسب فى رمالك داخلى
 وتشير عاصفة الحزن وتطلق
 والليل يصلبنى على جدران
 وأنا بخيط دم القصيد معلق

كل المنافى بايعتني، والقصاص
تد مزرقتني الف جرح ينطق
لتطل من شمسرفسات نورك آيتي
لأرى الملائك حصول قلبي تصدق
وأعيية بدء الأغنيات لغنى
باسم الهوى أحبيك في وأنطق

لو مزلت كغفك سترحقيقتي
لرايت ربا جاشيالك يعششق
وسمعت بين جواتحي لك رجفة
ثكلي تقليم مسلاتها وتؤيق
نك الذيلوع الحانيات روسها
كيدبت على وأنت وحدك أصدق



وغادرتني زمان الخوف

شعر: رفعت عبدالوهاب المرمضى
(شبر)

وتطغها اشتدلاتي
ويبقى البوح مرآتي
ومتدنة تشع البور
في شتى اتجاهاتي
ويبقى الحق أغب، تظلمني
وأجنحة أراودها، فتطملي
إلى ذاتي
زمان الخوف قد ولى
فما عادت له لغة بأوراقي
وما عادت تهر العرف
أصداء ارتعاشات

سهيل الشمر في جبي*
أشعلني
فغادرتني زمان الخوف
صار البوح متدنة
وصار الحلم أشرفاً
وصاح ندى برانكتنا
تفجرتني تطهرني
وأمننة عيون الكون ترقبها
تدل على
تدركني خيول الفيل
تطمرني فتطرها سماواتي



القصة :

التدفقة وأحداثها المتشابكة وشخصياتها
التي لا تشابه؛ إذ تحرك وتمكمن سنوكها
دوافع متباينة، وهذا الاختيار أمر صعب؛

من أمسك قلماً كتب قصة، وهذا ليس
صحيحاً بالطبع؛ لأن القصة الجيدة تعتمد
على قواعد من أهمها الاختيار من الحياة

هكذا أيها الاصدقاء يشارك لدينا يوماً
بعد يوم هائل من القصص القصيرة
يوحي بأن هذا الفن سهل تناول وأن كل

لأن الكاتب خاصة في البداية يظن - وله العذر - أن كل كلمة يكتبها لها قيمة كبيرة، ناسياً أن الكلمات والجمل تكتسب قيمتهما من السياق الذي وضعت فيه ولا كانت لغواً، وهذا ما أراده أستاذنا يحيى حقي رحمه الله حين نصح الكاتب وأن يخلق فمه أثناء الكتابة أي لا يكون شديد الإعجاب بنفسه وبما يكتب.

ولسنا في حاجة إلي إعادة القول بأننا نقرأ دقة القصص التي ترد إلى المجلة، ولكننا نعجب حين نجد أن كل ما يقوله للأصدقاء من ملاحظات لا يلفت انتباههم؟ فهم مستمعون في إرسال صورههم الشخصية وكأنهم لا يرون «إبداع» وإنما يسمعون عنها، وهم يرسلون الخطابات الفاسدة لأننا كلما يتوجهون نهمل قصصهم، وهم يقعون في الأخطاء نفسها

التي كثيراً ما حذرناهم منها، وبعضهم يظن أنه حين يختار أسماء مثل «خرشوم أبو شغف» أو «طافح أبو فروق» فقد كتب قصة واقعية جديرة بال نشر، وإن نفكر اسم ذلك الصديق، فقد ناقشاه في قصصه من قبل، فقط نرجو أن يلاحظ معنا أنه يكتب قصصاً كثيرة جداً ويرسلها إلينا، والقصة كما يعرف الأصدقاء تحتاج إلى وقت طويل للتأمل والتفكير قبل كتابتها.

ونحيل الأصدقاء إلى قصة وطيفه المشهورة في هذا العدد للكاتب فيسرى محمد أبو العينين فهي نموذج لما يمكن أن يصعب الاختيار الدقيق للغة والواقف من السياق الذي وضعت فيه ولا كانت لغواً، وهذا ما أراده أستاذنا يحيى حقي رحمه الله حين نصح الكاتب وأن يخلق فمه أثناء الكتابة أي لا والشخصيات في

الملتقى، بحيث يحس أن القصة تأخذ بتلاييه حتى ينتهي من قراءتها، وقد اخترنا هذه القصة لكاتب لا نعرفه ولم نقرأ له شيئاً من قبل، وتقوم فكرة هذه القصة على حلم شاب أن يكون له بيت خاص، أو بمعنى أدق حطام خاص، حيث يهتم عليه أن يقف في طابور ينتظر دوره لدخول الحمام، وتأتي الفرصة في ليلة شتوية باردة مما يعطي لهذا الحلم أهميته الكبيرة، بل ويتق عليه الباب - بعد أن ينعم بالدفء في شقة صديقه المسافرين - فتاة جميلة يتصح أنها تعرف ذلك الصديق وتتردد عليه، وهكذا يصعبان وجههما في الشقة، وصاحبنا يطل القصة لم يعلم بكل هذا، ولكن القصة تأخذ مجرى آخر وتكتسب ابتعاداً غنية وإنسانية كما يرى القراء.

والآن.. عسى أن نقرا بعض القصص.

القصص

صلاح الدين محسن

والثلاثي المرح وسعيد موزي ونجاح سلامي... وكاننا لا نقرأ قصة وإنما نقرأ برنامج الإذاعة والتليفزيون.

ونقول للصديق صلاح: حاول مرة أخرى

محمد رفعت و يحرك بطل القصة المؤشر ليعلم يا صديق الخيام، ثم نجاة الصفيحيرة، ثم يسمح بكون القرآن وأغاني والفنانة والبرلمان إلى وهكذا تتحول القصة إلى قائمة بأسماء المخرجين والمخرجين وأصحاب التواشيح

فكرة هذه القصة أن الناس مهزون لأوطانهم، أو يجب أن يكونوا كذلك، ولكن الكاتب يسرف كثيراً في الحديث من لأسباب التي تؤكد هذا الحب، ولا يجد إلا الخيال الذي تتسبب منه آيات القرآن الكريم وبالصوت السموي الراحل العظيم الشيخ

خط العمر

سيد خليل المياحي

أغص عليها وأفاقته لأنها كانت خارج البيت... ولكن ما شأن الأولاد الصغار؟
ولا نحدث الكاتب عن الأخطاء الكثيرة التي ترحم القصة.. إنها أخطاء تكاد تقول لنا إن الكاتب لم يراجع قصته أبداً، فليد كتبها مرة واحدة وانتهى الأمر، وما هكذا تكتب القصة .

القصة بحديث طويل توجهه الزوجة لمصورة زوجها الميت، ولكن الكاتب ينسى فكرته حين تتحدث السيدة العجوز إلى زوجها عن كل شيء، ثم تتذكر في النهاية أن عليها أن تشتري بعض الخضروات حتى تعد الطعام لابنها وزوجته وأولاده، وهم الذين يقيمون معها في البيت خائفين، وفي طريق عودتها ترى البيت بهمار بمن فيه.. والعمدلة.. لقد

هذه القصة أنموذج لتلك القصص التي لا تخضع لعملية الاختيار؛ فالكاتب يقول كل ما يرد على ذهنه حتى لو كان بعيداً عن فكرة القصة الجيدة وهي ارتباط سيدة عجوز بالبيت الذي عاشت فيه منذ سنوات شبابها الأولى، والبيت أبل للسقوط ومجره سكانه ولكنها لا تتردد أن تتذكره، وتبدأ



«سقوط من دفتر الأمس»

مجدى عبدالعزيز يوسف المصورة

ويهرب من يهرب ويسقط في يده من يسقط فيبرطه في الشجرة وينهال على مؤخرته بعضاً رقيقة تسع ويتركه مربوطاً في الشجرة.
كنت ألب وأكل الفاكهة وعي في وسط رأسي.. اتلصص عليه في كل الانهاعات وحين أشم رائحته أهرب وأذوب في غيطان القمح والبرسيم وأذهب الطرق والشوارع جرياً حتى أصل لبيتنا وأرتقى في حغن أمي وتسقيني من دمية الزير الساخنة وقبل أن أنس من التعب أسرع لبيت الوالد المربوط في الشجرة وأقول لأهله فيسرعون

رغم ما كان يحدث لنا كل يوم فقد كنا نصر نحن شلة العيال العفاريات على اللعب يومياً في أرض التركي العجوز الواسعة المزروعة بأشجار الفاكهة وحين نعب من اللعب نجوع فيفرينا منظر الفاكهة على الأشجار فتسلسلها أو نقذفها بالطوب ونملاً بطوننا..
وتتكرر نفس النهاية كل يوم: يأتى التركي وجيوب جلبابه مليئة بالطوب وتتسلل من بين الأشجار دون أن يشعر به أحد منا ويقذفها بدفعات متتالية من الطوب في كل الاتجاهات فيصاب

الأم أنك زوجة التركي الفلاحة الجميلة صديقة أمك والتي تزورهم باستمرار وكانت تحبك وتناديك باسم أبيك وكانت تذهب وتلكر لها اسمك لكنها كانت في كل مرة تنسى وكانت تقول إنك تأتيها كل يوم ساعة صلاة الفجر في المنام وترقبها وبعشان كدهم فهي تحبك وتملا جيوبك بالكرملة .. وفي ذلك المساء كانت تزورك صديقة وهين رأتك شاحباً تتوجع ورأسك مربوطة بالمندبل وعرفت الحكاية أخذتك واعتصرتك في حصنها وتمتعت بالتعاويد وهي تسمح ظهورك وتفتيك ورأسك بيدها العانية ثم باست جيبتك وملأت جيوبك بالكرملة ولعت التركي وكانت تكي في صدرها وأنت مدحوش: كيف تشتم زوجهم من أجلك وأنت الذي تسرق الفلاكة!!..

وفي أحد الأيام قالت أمي أن الشرطي سيطلع في الروح وحيومت فعمنا نحن شلة العيال لنرى كيف يخرجها وكان أمام بيتهم الكبير المميز عن كل البيوت كثير من الناس تسللنا من بينهم وتسرنا كالفران للجمرة الواسعة التي يخرج فيها الروح ومن حوله أهله... انزويينا في أحد الأركان نبص عليه.. كان وجهه بنون التراب ويشهق شهقات متتالية والرقاوى تسيل من فمه وجيوبه جلابه فارغة من الطوب..!

لعله. كاد التركي يجن منا حينما عجز عن إخافتنا بالطوب والعصا الرفيعة التي تسع مظما عجز حين شكنا لأهلنا ثم شكنا وشكا أهل للعمدة ثم شكنا وشكا أهلنا وشكا العمدة للنقطة...!

ذلك اليوم الذي أتى عليك فيه الدور.. كنت جائعاً جداً فانهمكت في أكل الفلاكة ولم تشم رائحتها وفوجئت بالعيال يهربون للفيضان المجاورة وفوجئت به على بعد امتار قليلة منك.. كانت عيناه الوسمتان الخضراون متقدتين ووجهه الأبيض المشرب بالعمرة مهتقاً بلون الدم فأصابك الدوار ومادت الأرض من تحت قدميك ووقفت عاجزاً عن الحركة لمحققات لكنت تمكنت من الهرب من أمامه حينما رأيته يتعثر في طرف حليابه وتنطط كالفأر المذعور بين الأشجار وجري هو خلقه وكانت حصيلة الطوب كلها من نصيبك لكنه عجز عن اصطياكك أو ربطك في الشجر وجريت وأنت وتلج في طين الأراضى المروية وأسرعته لأمك وأنت تضع يدك على رأسك التي تسيل منها الدماء وتطفر من البكاء وكانت أمك تخبز وهين رأتك غيظت على صدرها وتركت الفرن والمجعد وأسرعته وملأت الوجه بالين ونمت على صدرها وأنت تهذي من الألم وتفكر في خطة اليوم التالي مع العيال.. وفي المساء حين كنت بالسرير تتوجع من





حكاية الإبريق للفنان
إيڤلين عشم الله نم
معرضها الأخير بقاع
أتيليه القاهرة أدبيا

١٩٩٥

الرواية الآن - ١

دراسات.. ونصوص تنشر لأول مرة

العدد السادس - يونيو ١٩٩٥

أسامة الباز ومصطفى الفقى
ونقائفة إسرائيل

جيد محفوظ وسيرة الذاتية

عبد المصطفى

النصوص

رضوى عاشور - يوسف القعيد - خيرى شلبى - إبراهيم عبدالمجيد
الدراسات:

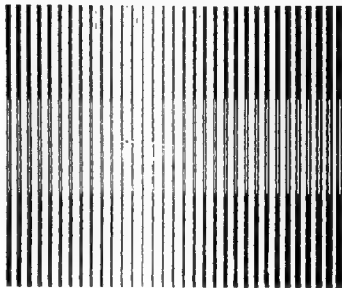
لطفى عبد البديع - صبرى حانظ - أحمد درويش - حمادى الزنكرى

المحامي



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

• **ميرحان**

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفني

نجوى شلبى





تصدر عن إلهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريالاً - أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، واسريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحفيظ ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكسبيل : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونعش جني .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا يتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

لجماع

السنة الثانية عشرة • يونيو ١٩٩٥ م • المجلد ١٤١٥

هذا العدد

الغلاف الأمامي من أعمال الفنان وليد كمال الدين

■ الفن التشكيلي :

- التشكيل في التصوير الضوئي أحمد فؤاد بكري ٥٨
الحوار الصامت ملزمة بالألوان نوري شامي

■ الشعر :

- وايمة شرف على جوع أمل دنكل عدنان لصالح ١١٨

■ الملتقيات :

- أسامة الباز ومصطفى الفقي في ندوة خاصة حول ثقافة
إسرائيل، حسن طيب ١٢٠
مسرحان ورجلان هناء عبد الفتاح ١٢٢
المهرجان القومي للصينما المصرية أحمد فهمي ١٢٩

■ الرسائل :

- مقهى الشعراء النيويوركيين نيويورك، أحمد مرسى ١٣٤
المستشرقّة الإسبانية ماريالويسا مدريد،
..... محسن مطك الرملي ١٤٣
من ينقذ هذا الشاعر؟ بيروت، ح . ط ١٤٧
■ (صداقات إبداغ) : ١٥٠

■ الاستجابة:

- روح تشهد على نفسها أحمد عبد المولى حجازي ٤

■ الرواية الآن -١

دراسات ونصوص

■ الدراسات

- ذاته في ذوات الآخرين عبد الحميد تيمية ٨
مساهمة الشكلائية والبنوية في نظرية النص روبرت شرار
..... ت : صجار سعدون السعدون ٢٤
الرواية الأولى الفنية لطفي عبد الجديع ٥١
أنا والعناية حمادي الزكري ٦١
التدقيقيات السطحية الإبداعية صبرى حلق ٧٢
نظرية المرائين حسين حمودة ٩٤
ضد مجهول، رؤية أبو الصافي أبو النجا أحمد درويش ١١٠

■ النصوص

- الدنيا الكبيرة الواسعة إبراهيم عبد الجود ١٦
للتهار بقية يوسف القمود ٤٤
ريح الصبا خوري شامي ٧٧
مروعة رضوى عاشور ٩٩

روح تشهد على نفسها

ولنبدا من البداية.

لماذا يحتاج الناس للرواية، بصرف النظر الآن عن تحديات الزمان والمكان؟ أقصد متى يشعر القارئ بحاجة إلى هذا الشكل الأدبي الذي يختلف قطعاً عن القصيدة، والسيرة، والملحمة، والمساة، والمها؟

من المؤكد أن الحاجة إلى الرواية تبدأ في الظهور مع بداية شعور الإنسان بأنه كائن فرد، وأنه عضو في مجتمع، بالمعنى الحديث لكل هذه المفردات. فالإنسان ككائن فرد غير الإنسان دون هذا الشعور بالفرد أو الفردية. فالمجتمع شيء، والجماعة شيء آخر.

المجتمع الحديث أفراد مستقلون متميزون، يرتبطون بما وضعوا لأنفسهم من قوانين. أما الجماعة البشرية كما كانت في العصور القديمة والعصور الوسطى فهي كتلة من أفراد يمارسون كل شأن من شؤونهم على نحو جماعي، كما نرى في المشيرة أو القبيلة أو في الفرقة البيئية المؤلفة من المؤمنين المتحمسين. هؤلاء يعتقدون أنهم يرجعون إلى أصل واحد أو

نحن نريد بكل بساطة أن نحول الرواية من فن مطروح للاستعمال إلى فن مطروح للنظر والتفكير، من مجرد سلعة إلى وعي بالذات، وروح تشهد على نفسها.

من الواضح أننا نقرأ الرواية بشهية ولهذه الشهية دلالات كثيرة، أهمها أننا محتاجون للرواية الآن.

لماذا نحتاج إلى الرواية في هذه المرحلة؟ وهل تختلف حاجتنا إليها الآن عن حاجتنا إليها في الستينيات أو الخمسينيات أو الأربعينيات؟

في تلك العقود السابقة كان لدينا رواثيون كبار، أو على الأقل مقروءون في دائرة واسعة جداً من القراء. وكان في هؤلاء توفيق الحكيم، والمازني، ومحمود تيمور، وطه حسين، ونجيب محفوظ، وعبد الحميد جودة السحار، وعبد الرحمن الشرقاوي، ومحمد عبد الحليم عبد الله، وإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي.

هل هناك ما يبل حقا على وجود تغير جوهري، تغير في الوعي بالمجتمع، أو تفسير في الوعي بالنفس أو تفسير في الذاتية، وبالتالي في طبيعة الكتابة الروائية؟

دم واحد، ويعيشون حياة مشتركة، ويقابلون بين أنفسهم كجماعة وبين الجماعات الأخرى التي يتصورونها كتلاً منصهرة متحدة لا تميز فيها بين فرد وفرد آخر.

وليس معنى هذا أن الفرد في هذه الجماعات العرقية أو الدينية لا يشعر بذاته. فالحقيقة أن الشعاع الذاتية موجودة بقوة داخل الأشكال الاجتماعية كلها. لكن الفرق ضخم بين الذات الفردية في مجتمع بدوي مثلاً والذات الفردية في مجتمع حديث متحضر.

الفرد في الجماعات القبلية والعشائرية نسخة مكررة من أصل واحد لا تميز بشيء، فإن تميزت فليس ذلك اختلافاً أو استقلالاً، بل هو التميز بانقي تعويل للجماعة وأصديق تعبير عن انماها وأحلامها.

الفرد الملتزم في هذه الجماعات يستطيع أن يكون بطلاً في ملحمة أو مأساة، لكنه لا يستطيع أن يكون شخصية روائية. فالشخصية الروائية من حيث هي ذات مستقلة عن الآخرين متميزة بنظرتها لنفسها وللعالم وللمجتمع وللآخرين. الشخصية الروائية من حيث هي كذلك لا يمكن أن تظهر إلا في مجتمع حديث تخفف من روابطه التقليدية العرقية والدينية وأحل محلها الروابط التي تقوم عليها وترعاها المجتمعات المدنية بقوانينها ومؤسساتها المختلفة.

من هنا كان ظهور الرواية كشكل أدبي إيداناً بظهور المجتمع الحديث أو العكس، فقد كان تحول المجتمعات الإنسانية في القرون الأربعة الأخيرة إيداناً بظهور هذا الشكل الأدبي الذي كان يتقدم في بلاد العالم مع تقدم حركة التحديث بوجودها الفلسفية والتقنية والسياسية والقانونية. هذه هي الشروط الاجتماعية والتاريخية لظهور الرواية. بعيداً عن أي حكم من أحكام القيمة يعمد على تفصيل الرواية على الأنواع الأدبية الأخرى

انظر إلى الرواية كيف ولدت في إسبانيا - مع شيء من التساهل - بداية من القرن السادس عشر، وكيف انتقلت إلى

فرنسا وانجلترا ثم إلى ألمانيا وروسيا، ثم انتشرت خلال القرنين الآخرين في بقية لغات العالم.

من هنا نستطيع أن نفهم المعاني العديدة المركبة لترجمة الطهطاوي لقصة فينيلون Fénélon «مغامرات تليماك». فهي هي الرواية في شكل من أشكالها المبكرة تظهر لأول مرة في اللغة العربية. وهي تظهر على يد الطهطاوي الذي نعرف دوره العظيم في حركة التحديث في مصر. وقد ترجم الطهطاوي هذه الرواية في أواسط القرن الماضي، عندما نفاذ أو أبعد عباس الأول إلى السودان.

والرواية تصف المغامرات التي خاضها «تليماك» ليعث عن أبيه البطل «عوليس» الذي لم يمد إلى وطنه «إيتاكا» بعد أن انتصر في «طروادة». فالرواية إذن بحث عن الأب أو عن الأصل أو بحث عن الذات، باختصار الرواية هي وعي بالتاريخ. لكن البطل يخوض مغامراته وقد اسلم قيادته لصديقه ومعلمه «منتور» الذي لم يكن في حقيقته إلا «ميرفلاء» أو «أثينا» إلهة الحكمة التي سددت خطاه ولقنته ما ينبغي أن يتحلى به الأمير الحكيم العادل. فالسياسة لابد أن تهتدى بالفلسفة، والعمل أساس الملك.

وكان فينيلون قد كتب روايته في القرن السابع عشر تعبيراً عن رفضه لاستبداد الملك لويس الرابع عشر وسرته وظلمه. ولأنه في أن الطهطاوي قد ترجمها لأسباب قريبة من هذه الأسباب التي دفعت إلى تأليفها فهو ذاته كان ضحية من ضحايا عباس الأول المستبد المتخلف الذي تولى الحكم بعد وفاة عمه إبراهيم باشا فقرر أن يعود بمصر إلى الوراء، وأن يهدم ما ورثه من مشروع التحديث الذي بدأه جده محمد علي. ولهذا أغلق المدارس التي أنشأها الطهطاوي، ويحث به إلى السودان ليدبر هناك مدرسة ابتدائية!

وما يقال عن ترجمة الطهطاوي لرواية فينيلون يقال عن تأليف علي مبارك لرواية «علم الدين». وفي من حيث أنها تأليف أدل على التعبير عن الشخصية القوية والذات

الفردية. يقول علي مبارك إنه غيرَ من هذا الشعور في قصة أفرغها في قلب سياحة شيخ عالم مصري رسم بعلم الدين مع رجل إنكليزي كلاهما «حيان بن بيجان» نظمهما سبط الحديث، لتأتي المقارنة بين الأحوال «الشرقية والأوروبية».

وما يقال عن رواية الطهطاوي المترجمة ورواية علي مبارك المؤلفة، يقال عن روايات جورجي زيدان، وعذراء دنشواي، لطاهر حجازي، وعديث عيسى بن هشام، للموليحي، وزينب، لمحمد حسين هيكل، وعبودة الروح، لتوفيق الحكيم.

كل هذه الأعمال مع تنوعها، إجابة واحدة عن سؤال واحد أو سؤال جوهري، هو سؤال التاريخ بكل ما تتضمنه هذه العبارة من معنى. فالسؤال هو الشكل الباهر للوعي، والوعي لا يتصور بغير ذات فردية، فالذات الفردية هي وحدها الذات الموضوعية.

والتاريخ هو الشكل الكامل للحياة الإنسانية. للتاريخ ليس زمناً في المطلق، إنه الزمان في المكان. فالتاريخ إذن هو الواقع الظاهر والباطن، أو هو العلم المتروك. وسؤال التاريخ في النهاية هو مفارقة الإنسان للفرد في مجال المعرفة. إن كان لهذه العبارة الأخيرة أن تصح أو تكون.

ولاتزال الرواية المصرية تنمى من مفاسرات أولى إلى مفاسرات تالية حتى يظهر سيديما الأكبر الذي جمع فنونها بين بنية، يتصرف فيها كما يتصرف النساخ الصناع بأصابع موهبة حاذقة، في خيوط الغزل المتقاطعة، يعرفها باللمس، ويقود كلاً منها إلى حيث يجد مكانه في التشجيع.

أو كما تذهلنا أصابع عازف البيانو الماهر، كلاوديو أرو مثلاً، وهو يعزف كونشيرتات بهووفن أو مرتجلات شوبان.

أتحدث عن نجيب محفوظ ناسخ التاريخ الجالس القرفصاء، نجيب محفوظ هو الروائي العربي بامتياز. إذا

قلت الرواية بالمعنى الحقيقي لهذا النوع الأدبي فهي رواية نجيب محفوظ، وإذا قلت الروائي فهو بلا منازع، وأنت تتحدث عنه كما يمكنك أن تتحدث عن بلزالك، أو فيكتور هيوجو، أو تولستوي أو دوستوفسكي.

هؤلاء هم الروائيون الواقفون على أبواب التاريخ البشري يطرحون السؤال وينقلون إلينا الجواب.

والشعراء أيضاً يقومون بمغامرة مشابهة، لكنهم يقفون على أبواب الأحلام، ولهذا ينصتون إلى أنفسهم أكثر، أما الروائيون فيقفون على أبواب الأفعال، ولهذا يكتبون ما يحدث وما يحد.

لكن هناك استدراكاً لابد منه، وربما تأخر محله، وكان ينبغي علي أن أبدأ به. ذلك أنني أتحدث عن الرواية بالمعنى الذي حدده القرن التاسع عشر، أي في إطار نظرية الأنواع التي أحترمها، وأعتقد أنها لاتزال بالنسبة لنا نظرية صحيحة نافعة.

ونحن نعرف أن نظرية الأنواع الأدبية تميز بين الشعر والنثر، وتميز بين القصيدة والملحمة والمسرحية والقصة والسيرة والرواية، وتقيم هذا التمييز غالباً على أساس المأمة المكتوبة. فالشعر حلم، والنثر وصف وتسجيل. والشعر موضوعه الفرد، أما الرواية فموضوعها المجتمع

هذه النظرية، نظرية الأنواع تتضمن فيما تتضمن شعوراً قوياً جداً بأن الحياة الإنسانية هي الأضرب مجالات مختلفة تقود الحدود بينها فتتميز كل مجال عن سواء، وأن الوعي بهذه المجالات يتحقق من خلال مناهج وأساليب، فكل مجال طريقه في الرؤية ومنهجه في المعالجة

نظرية الأنواع تعكس إذن شعوراً بامتلاك العالم ومعايشة التاريخ. وهو شعور مفعم بالنشوة والثقة في النفس، وهذا ما نستطيع أن نلمسه في القرن التاسع عشر وفي ثقافته الأوروبية، حتى إذا أمل القرن العشرون، ووقعت الحرب العالمية الأولى فقد الأوروبيون شعورهم بالامتلاك، وشعورهم

بالنشوة، وشعورهم بالثقة، وطفى عليهم شعور شديد بالقلق والرفض، ورغبة عارمة في مفادرة التاريخ وصرف النظر عنه، أو النظر إليه من بعيد.

تلك هي بداية القطيعة مع النظريات والأشكال التقليدية في الفكر والعلم والفن والأدب والسياسة، ومن ضمنها نظرية الأنواع الأدبية التي حلت محلها النظريات التي نتحدث الآن عن شعر بلا لغة ولا أوزان أو رواية بلا رواية ولا أبطال.

لم يكن الأمر في أوروبا فوضى، فالتمرّد على الأشكال القديمة إنما قام هو الآخر على أسس فكرية. وإذا كانت نظرية الأنواع الأدبية قد قامت على أساس من تعدد مناهج المعرفة إلى الحد الذي نستطيع فيه أن نجد علاقة بين نظرية الأنواع الأدبية ونظرية النثر، والارتقاء التي تحدث عنها داروين في أصل الأنواع. إذا كان ذلك كذلك، فإسقاط الحدود بين الشعر والنثر وبين الرواية والسيرة الذاتية أساسه أن لغة الكتابة الأدبية واحدة بصرف النظر عن اختلاف الموضوعات. وإذا كان في وسع القصيدة أن تتحدث عن المجتمع ففي وسع الرواية أن تتوغل في الذات الفردية. من هنا ظهرت قصيدة النثر ومسرحية العبث والرواية المناقضة للرواية.

باختصار أصبح الموضوع الأساسي للكتابة الأدبية في أوروبا الغربية بالذات هو تقنيات الكتابة، ولم يعد هو التاريخ أو الإنسان. بهذا الفهم نستطيع أن نقرأ «مارسيل بروست» ومن جاء بعده من الروائيين الفرنسيين المعاصرين من أمثال **كلود سيمون، وميشيل تورييه.**

رواية **بروست** «البحث عن الزمن المفقود» تدور حول كاتب يريد أن يكتب رواية، بينما هو يكتبها بالفعل، فهي من ناحية سيرة ذاتية، ومن ناحية أخرى رواية. أو أن الكاتب يريد في الرواية الجديدة أن يوهم القارئ بأن السيرة التي يكتبها ليست إلا رواية أو أن الرواية التي يكتبها ليست إلا ما عاشه بالفعل.

ولاشك أننا نجد في هذه الأعمال فكراً عميقاً ونكأً خارقاً، لكنه عمق التوغل في الفراغ، وهو نكأ الذي لا يجد ما يطلعه، فيطحن نفسه.

الرواية الأوروبية المعاصرة مأكية تعمل بغير مادة أولية. وهذا هو بالضبط ما يميز الأدب الذي يكتب في عصور الانحطاط: زخرفة ميتة أو جمال عابت نجد مثله في أدبنا خلال العصور الملوكية والعثمانية، وفي الآداب اللاتينية بعد شيشرون، وفي الآداب اليونانية في المرحلة الهلنستية.

هل هذه هي حالنا الآن؟

نعم، نحن متخلفون عن أوروبا الغربية، لكننا لا نريد مثلهم أن نغادر التاريخ، لأننا بكل بساطة لم نمتلك التاريخ كما امتلكوه.

أريد أن أقول إن تصور التقنيات والأساليب الأدبية ليس مجرد لعب أو شطحات أمزجة، لكنه استجابة لتطور الوعي وتطور التاريخ.

التقنية الأدبية خصوصية إنسانية وتاريخية أي خصوصية قومية. فالرواية اليابانية الآن ليست كالرواية الفرنسية، ورواية جابرييل ماركيز تختلف كل الاختلاف عن رواية لوكيز. ولأنك أن رواية نجيب محفوظ قريبة من روايه **إسماعيل كاداري** الألباني و**يشار كمال** التركي وسواهما من الروائيين الذين مازالوا يساتلون التاريخ.

فإذا انتقلنا من الرواية التي كتبها نجيب محفوظ إلى الرواية التي يكتبها الآن خلفاؤه، فمأذا نرى فيها؟ كيف ترانا هذه الرواية؟ وكيف ترى التاريخ؟ وبأي لغة تبني هذه الرؤية وتجسدها؟

هل يختار الروائيون المصريون تقنياتهم من خلال الحوار مع تاريخهم، أم يعتبرون التقنية «موضة» لابد من مجاراة الآخرين فيها؟

هذا هو السؤال الذي يجب أن نطرحه ونجيب عليه لننضى الطريق لمركبة روايتية مزعومة نخشى عليها أن تغتر بما حققت من نجاح فتتسى أن توجه نفسها السؤال.

ستتخذ (أصداء السيرة الذاتية) - آخر أعمال نجيب محفوظ - مطها الأرفع بين الإبداعات العربية الراهنة، لأنها عمل فريد بين أعماله الباقية، ولأنها تفتح سبلاً جديدة واسعة أمام فنون الكتابة العربية بخاصة، وبمجمال الإبداع الفني بعامه.

وإن نميل إلى التقريب الذي يقول إنك لن تجد عملاً من أعمال نجيب محفوظ يفارق ذات مبدعه بصورة من صور المراوغة الفنية، وإن جملة أعمال محفوظ هي مجمل حياته. وإن نميل كذلك إلى التقريب الذي يتوسل بمقولة إن العمل الفني مرآة ذات مبدعه، ولا إلى التقريب الذي يتوسل بمقولة إن جملة إبداعات المبدع نص واحد يعكس ذاتاً واحدة هي ذات هذا المبدع. إنما نميل إلى اصطلاح مصطلح (الموقف)، وهو المصطلح الذي تعتمده البلاغة العصرية الراهنة لبيان علاقة المبدع بما أبدع. وتتبدى كلمة (موقف) غاية في التعقيد والتركيب إذا رددناها إلى عناصرها البسيطة الأولية المكونة لها، عناصرها (الذاتية) الشعورية والعاطفية والنفسية والروحية والفكرية، وعناصرها (الموضوعية) الاجتماعية والتاريخية والإنسانية. وشمة يقاتق جمالية صعبة عميقة تتصل بهذا الشأن اتصالاً حميماً، بيد أننا نعوذ حول ما نرويه ما هنا. فرب عمل فني تقع فيه على (أنا) مبدعه جهيراً نون أن يوغل فيما يسميه الغلاة من أصحاب المضمون (ذاتية)، ونحن أن يهن عمله بما يسميه الغلاة من أصحاب الشكل (مباشرة). ويتجلى هذا (الأنا) الجهير - ونفترض هنا الاقتدار التشكيلي الجمالي بديهية - في صور كثيرة: الأنا المراقب الذي يرصد من خلف حركة العالم على الضفة الأخرى بما تمر به من نشاط وخمود وانتصار وانكسار، والأنا الهارب المغارق... والأنا المستطلى... والأنا النائم الناقد... والأنا الضارح المتعمد... إلخ.

ذاته في ذوات الآخرين نجيب محفوظ في سيرته الذاتية

توخى المبدع القديم أن يدارى العناصر الذاتية وأن يلج إلحاحاً على صياغة العناصر الموضوعية. لهذا الشأن دواعيه التي يمكن رصدتها ودرسها وفهمها وروها إلى حقائق بنيقنا التاريخية الثقافية الموروثة. ليس في مقامنا هذا، إنما حسبنا الوقوف عند النماذج الأساسية الدالة في السير الذاتية القديمة: ألح أسامة بن منقذ في سيرته على الصراعات القبلية في جبهة المسلمين وعلى المواجهات العسكرية بين هذه الجبهة وجبهة الصليبيين. وألح الإمام الغزالي في سيرته على الصراعات الفكرية بين الفرق الفريضة الكبرى وأهمه تثبيت أركان التصوف السني. وألح ابن خلدون في سيرته على الصراعات السياسية وأشكال السلطة وبيان عمل أهل الشوكة وأهل الحل والعقد.. إلخ. نشاط العناصر الذاتية في هذه السير (الذاتية) القديمة متضائل بالنسبة إلى فداحة وجود العناصر الموضوعية التي منحنتنا تاريخنا السياسي والفكري لكننا من جهة أخرى حرمتنا من (نوات) مبدعينا الأقدمين. في عصرنا الحديث هذا بدأ (أنا) المبدع يعتد بالمعارة عن العناصر الذاتية في مكوناته. بيد أن هذا الاعتداد كان - ولا يزال - على استحياء شديد، فالضمير الثالث (هو) يمل محل الضمير الأول (أنا)، بل ربما توسل المبدع ببطل وهمي يقف وراءه ويصحح للسان. ولهذا الشأن دواعيه التي يمكن رصدتها ودرسها وفهمها وروها إلى حقائق بنيقنا التاريخية الثقافية الحديثة. ليس في مقامنا هذا، إنما حسبنا الوقوف عند النماذج الأساسية الدالة في السير الذاتية العربية الحديثة: وقف طه حسين في سيرته وراء (الفتى) (وأصحابنا).. إلخ، وكان مقدماً في العبارة عن شيء من عالمه الداخلي الموار، ولكن أين هذه العبارة من الوجود الباطن للواقع والمجتمع والعصر؟ وصاغ زكي نجيب محمود سيرته الذاتية، فوضع ذاته أو

نفسه في قلب فلسفات العصر وأفكاره، صنيع الإمام الغزالي قديماً، وانتهى زكي نجيب محمود إلى رؤى فكرية، تخطف طبعاً عما انتهى إليه الإمام الغزالي، بيد أن طرائق التشكيل واحدة. كذلك وضع لويس عوض - في سيرته الذاتية: أوراق العمر - ذاته في قلب الصراعات الاجتماعية والفكرية والسياسية، صنيع ابن خلدون قديماً، وانتهى إلى رؤى إيديولوجية وسياسية تختلف طبعاً عما انتهى إليه ابن خلدون، بيد أن طرائق التشكيل واحدة. نشاط العناصر الذاتية في هذه السير (الذاتية) الحديثة متضائل بالنسبة إلى فداحة الوجود الموضوعي لتاريخنا التعليمي والعلمي والعلمي والفكري والفلسفي والروحي.

خطة نجيب محفوظ في صياغة سيرته الذاتية مختلفة، لأنها فريدة في أدبنا العربي، ولأنها جديدة في الكتابة الأدبية عموماً. مدار هذه الخطة نشاط (الأنا) ويقتلح، بيد أن هذا النشاط ليس منعزلاً مغلقاً، إنما هو يجد مجاله الحق في التفاعل مع النوات الأخرى، للموجة من الأنا والصدى من الآخر. والتفاعل له طوفاه المتكافئان، فالآخر بالنسبة لنفسه أنا وأنا بالنسبة له آخر، فإذا صح التفاعل - والصحة هنا نفسية وخلقية وقانونية واجتماعية - انتهى الطرفان إلى المعرفة الحقة، ومن ثمة انتهيا إلى السعادة. تفضي المعرفة - ثرة صحة التفاعل - إلى أن يدرك المرء ما يحق أن يطلبه من الآخر وما يحق للآخر أن يطلبه منه. أي أن المعرفة تفضي إلى ضروب من الحكمة العملية التي تخصم مفهومات الخير والشر وتيسر العلم بالفضائل والردائل وأنماط السلوك الناجية التي يتركب بها كبار النفوس وتمتدنه عما سواها. ولا ريب في أن ألتقدم العقلي والروحي للمبدع هو الذي يقوده إلى قبول حاجات ومطالب للآخر، لأنه - هذا المبدع - يقلق إذا ما رأى أن حافظ سلوكه إنما هو فحسب حاجات الذات ومطالبها.

أصحاب المخطوط والانتهازيين وأهل الأشواق الرفيعة إلى العدل والرحمة والحب والحرية، ونماذج البغايا والقساوين والساقطين.. إلخ. كل هؤلاء عاشوا - ولا يزالون يعيشون - الزمان نفسه الذي عاشه - ولا يزال يعيشه - نجيب محفوظ، هذه العقدة التي انصهرت من هذا القرن العشرين، بما تعاور فيها من انقلابات هائلة وحادة في الحياة العامة وفي الأعراف وأنماط السلوك والمثل العليا.. إلخ. وكل هؤلاء عاشوا - ولا يزالون يعيشون - في المكسبان الأثير نفسه الذي خلده نجيب محفوظ في أعماله، شرق القاهرة، أعمدة هذا المكان - كما كانت في أعماله قبل سيرته - الأحياء والشوارع المتيقة تضم معالم دائمة حية: الحارة، المقهى، حمام السلطان، مقامات أهل الله تحيط بالمشهد الحسيني وتحيط بها الأسبلة والتكايا وحلقات الذكر والإتشاد وحركات المسامح وروائع البخور. وتنتهي الأحياء والشوارع والمارات المتيقة إلى مشارف الصمراء، حيث القبور أصوات وحضور، وحيث الخلاء الجليل يحاور النأي ويعزف لجلال الكون. كل هؤلاء عاشوا في أعمال نجيب محفوظ حيواتهم بتفصيلاتها وجزئياتها وبنقائتها، أما ها هنا فإنهم يهيمن المغازي الكبير، حيث اصطنع محفوظ التبريد والتعميم الجماليين باقتدار عظيم. كلهم سرح في الخيال إلى ماضٍ بعيد يهيم في السذاجة، وسافر بالطم إلى بعيد في الزمان والمكان، وهاجر إلى حيث الأشواق الرفيعة. وكلهم هذه الشوق إلى بر الأمان والغبطة وهذه وحش الأيام بتنايابه الضارية، فحانئ الهجران والعصيان، وعرف عن النصر والرخاء وذل الهزيمة والشقاء. وكلهم كان ضحية الحب والشوق والقسوة والأنانية، عاين الموجات الخاضية بلوان قاتمة ينداح صداها في نغمات حزينة، يرافقه الخوف والندم، ويهتف ولو بغير صوت

من ها هنا نشأ الرقيب أي الضمير، بل من ها هنا نشأ الأنا المثالي القادر على انتزاع نوات من ذاته، بل القادر على تقمص نوات أخرى بكل رغائنها وحاجاتها وافاق تطورها النفسي والروحي. لهذا سعى نجيب محفوظ عمله (أصداء السيرة الذاتية)، لأنه سعى أن يرى ذاته في نوات الآخرين.. وهذا ما يسعى إليه الإبداع في العلم والفلسفة والفن، الحقيقة والعدل والجمال، وهو يسعى يجد سنته في صحة التفاعل التي وثقنا عندها، وهي ثمرة التقدم العقلي والروحي للمبدعين، علماء وفلاسفة وفنانين.

من الآخرون الذين خطط نجيب محفوظ - في بناء سيرته - أن يرى ذاته في ذواتهم؟

لقد اصطفى جملة صالحة دالة من الشخصيات التي بناها في كل أعماله. كان في تلك الأعمال يبني الشخصيات بناء محكماً يصح مثلاً يحتذى من أمثلة المقررات والقوانين التي أنجزتها الرواية الحديثة والمعاصرة. أما هنا - في السيرة - فقد استدعى شخصياته القديمة، وأسقط اسماءها واكتفى بصفتاتها وذواتها أي استدعى من اصطفاها ليكون نموذجاً ونمطاً بشرياً. ومعلوم أن التسمية - زيد، عمرو.. إلخ - تعين المبدع على البناء، أما تجريد السجاياء لصياغة النموذج فأمر صعب، إذ أن السجنية هنا لا بد أن تنسحب على شريحة هائلة من البشر وأن تستغرق الآلاف - ربما الملايين - من الآحاد. ووفق نجيب محفوظ في صياغة نماذج سيرته، فوقعنا فيها على نماذج الشيوخ والوعاظ والأئمة والحكماء والندراويس والمتصرفين والأقطاب والمتنبتين والمرييين، ونماذج الآباء والأبناء، ونماذج أهل الابتلاء والمعاهات والبلاء، ونماذج المطاردين والضحايا والمهزومين والمحرومين والباطسين واليانسين، ونماذج

قراؤها الجادون. وهو في عمله الأخير هذا سيرته الذاتية. يحتشد بكل موهبته القاصة الراوية ليصوغ جمالياً أنظاره وأفكاره للفرقة في أعماله في مستوى جديد، مستوى نظري وفلسفي عميق. ومجال القول الأول في هذا المستوى طبيعة الحياة. وأعمدة الحياة البشرية السوية : القانون والحب والعقل:

لا أسل بغير القانون.

ولا حياة بغير الحب.

والعدل أساس القانون والحب.

لكن هذا السواء أمل بعيد، فلا تزال الحياة محنة ثقيلة يكابدها الأحياء، ويهتف بعضهم، بلسان الحال أو بلسان المقال، ليت أمني لم تلدني، وهذا - المجيء إلى هذه الحياة - جهنم على أبي. وفي سيرة محفوظ خواطر جنين في بطن أمه يعرف الهول الذي سيذهب إليه عندما تلمده وتخرجه إلى الحياة.

فيلسوف صغير جداً

يطاردني الشهور بالشيخوخة رغم إرادتي وبغير دعوة. لا أدري كيف أتناسى دنو النهاية وهمنة الوداع. تحية للممر الطويل الذي أضيقته في الأسان والغبطة. تحية لمتعة الحياة في بحر الحنان والنمو والمعرفة.

الآن يؤذن الصوت الأبدي بالرحيل.

ودع دنياك الجميلة وادهب إلى المجهول.

عند الفقد والحسرة: هل يصلح ذلك نهاية لذلك التاريخ المزيج بالمواطن والأحلام؟ كلهم عاين العوالم التي تفتن وتسحر بما تعرفه من الأيام الحلوة الطيبة والسعادة والسرور والنشوة والطرب، وعاین العوالم الجهمية بما تعرفه من أيام سود ومن غزو الوحشة للأعماق ورحيل الأحبة والكرامة المهترئة والفرصة الضائعة والشيخوخة والمجز.

نشر نجيب محفوظ بديعته هذه - (أصداء السيرة الذاتية) - في تسع حلقات - في العدد الأسبوعي من صحيفة الأهرام - على مدى تسعة أسابيع، في شهور فبراير ومارس وإبريل من العام الماضي ١٩٩٤. ويرفض محفوظ أن يضم عمله كتاب، ولهذا سنعمد - في قراءتنا هذه - إلى الاستعانة بنصوص من هذا العمل نراها كافية لإطلاع القارئ على هذا العمل الفريد.

قول في التشكيل الفكري:

كنا - جماعة النقاد والدارسين - نتخرج من استخلاص فلسفة محددة عندما نتعمد لواحده من أعمال نجيب محفوظ القصصية والروائية، إذ أن بعضها كان - ولا يزال - يرى أن (الموقف) في العمل الفني يحمل دلالات فكرية عميقة، بيد أنها ليست فلسفة بالمعنى الاصطلاحي والدرسي للكلمة. أما هنا في السيرة الذاتية، فإن مجال القول يتسع في الانتظار والأفكار، في الفلسفة، حتى لو علا العمل إلى المنتهى من الاقتدار والتشكيل الجماليين، كما في عمل محفوظ الذي لا تزال تتلقى نائله الشر. إن السيرة الذاتية - في نماذجها الفنية الرفيعة - تسمح بهذا، ذلك أن تشكيلها الجمالي ليس مداره موقفاً من المواقف وإنما مداره جماع حياة بأسرها. ومعلوم أن محفوظ انشغل انشغالاً - في جل أعماله القصصية والروائية - بالصياغات الجمالية لانتظار وأفكار حدها دارسو أعماله ووقع عليها

وما المجبول يا قلبى إلا
الفناء.

دع عنك ترهات الانتقال إلى
حياة أخرى.

كيف ولماذا وأى حكمة تبر
وجودها.

أما المعقول حقاً فهو ما يحزن
له قلب.

الوداع أيتها الحياة التى
تلقيت منى كل معنى ثم
انقضت خلفه تاريخاً غالياً
من أى معنى.

امن غواطر جنين فى نهاية شهره التاسع!

وبادأت الحياة مفروضة على
الأحياء، فإن عليهم مواجهة
استحاناتها الصعبة بالتخلل
والتحلل، التخلل عن الأهواء
والأطماع والقسوة والظلم.
والتحلل بالرحمة والصبر
وصفاء القلوب والود والتعاون
والتأثر.

المعركة

فى عهد الصبا والصبر القليل
تشبهت غصونة بينى وبين
صديق. اكتسح طوفان الغضب
المودة فدعانى متحدياً إلى

معركة فى الخلا، حيث لا يوجد
من يخلص بيننا. ذهبنا
متحيزين. وسرعان ما اشتبكنا
فى معركة ضارية حتى سقطنا
من الإعياء. وجرأنا تنزف
بغزارة. وكان لابد أن نرجم
إلى المدينة قبل هبوط
الظلام.

ولم يتيسر لنا ذلك دون تعاون
متبادل. لزم أن نتعاون
لتدليله الكدمات. ولزم أن
نتعاون على السير. وفى أثناء
الخطو المتعثر صفت القلوب
ولعبت البسمات فوق الشفاه
المتوردة ثم لاح الغفران فى
الأفق.

ويتبدى محفوظ متشائماً شاكاً فى طبيعة الحياة
والأحياء، لكن مسئولية الرائد - والرائد لا يكذب أهله -
تدفعه دفعا إلى بث ضروب من التفاضل تدفع بنورها إلى
ضروب من الباندة والفعل والعمل. إن الاستجابة للحياة
عبادة صادقة، وإن الأمل مخرج حقيقى، وما هو
محفوظ يهتف فى مسيرته هذه بعد صياغات فذة
للمكابدة التى يعانيتها الأحياء، التى عانانا هو ذاته
(لكننى مقضى على بالأمل)، ثم ها هو يبت الرحاء والأمل
فى قطع نوات عدد فى عمله هذا:

سر النشوة

علمت بأننى صحت من نوم
ثقيل على أنفاس رقيقة
للأرواح آية فى الجمال.

رنت إلى بنظرة عذبة وهمست
في أذننى - إن الذى أودع
في سر النشوة المبدعة قادر
على كل شئ، فلا تياس أبداً.

على الشاطئ

وجدته نفسى فوق شريط يفصل
بين البحر والصحراء. شمعت بوهشة
قاربت الخوف. وفي لحظة عشر
بصرى الحائر على امرأة تقف غير
بعيدة وغير قريبة. لم تتضع لى
معالمها وقسماتها ولكن داخلنى
ألم باننى سأجد عندها بعض
أسباب القرب أو المعرفة. وضيت
نحوها ولكن المسافة بينى وبينها
لم تقصر ولم تبشر بالبلوغ. ناديتها
ستخدماً العديد من الأسماء
والعديد من الأوصاف فلم تتوقف ولم
تلتفت.

وأقبل المساء وأخذت الكافئات
تسللشن ولكننى لم أكف عن
التطلع أو السير أو النداء.

اللؤلؤة

جاءنى شخص فى المنام ود
لى يده بعلبة من الحاج قانلاً:
- تقبل الهدية.

ولما صحت وجدت العلبة على
الرسادة.

فتحتها ذاهلاً فرجعت لؤلؤة
فى حجم البندقة.

بين الحين والحين أعرضها
على صديق أو غبير وأساله :

- ما رأيك فى هذه اللؤلؤة
الفريدة؟

فيصر الرجل رأسه ويقول
ضامكاً

- أى لؤلؤة .. العلبة فارغة.

وأتصحبه من إنكار الواقع
المائل لعينى.

ولم أجد حتى الساعة من
يصدقنى، ولكن اليأس لم
يمر به سبيله إلى قلبى.

إن تخرج من القول إن نظر محفوظ فى هذا العمل
إنما ينهض على معتقد أخلاقى عقلانى، يقود إلى طرائق
التفلى والتعلل، ويوجه إلى الحكمة العملية.

وقول فى التشكيل الجمالى:

يقدم محفوظ بنية سيرته هذه على عشرات الوحدات
البنائية الصغيرة، التى يصور بعضها فى سطر أو
سطرين، ويصور بعضها فى فقرة أو فقرتين، ويجه
بعض منها فى أقاصيص قصيرة متكاملة الأركان فى
سطور قليلة بين عشرة وعشرين سطرًا. نرى فى بعض
هذه الوحدات - فى أصغرها تمديداً - ما ينهج نهج
الأمثال السائرة والحكم المتواترة، وهنا تصطنع الوجوه

التمارنه

عندما التقته العينان

منذ معرفته دأوت على لقائه ما
وسمعت الرقعة وأذن لى
الفرار. وإن فى صحبتة سريرة
وفى كلامه نتمه وإن استمعنى
على العقل أحياناً. ورضى
رمن قبل أن يلتفت إلى
ولتلقى عينانا. ولما شاعته
ابتناسة فى ملامحه وثبت إلى
جانبه وقلت

— أقبلنى فى طريقك
فسألتنى

— ماذا يدعك إلينا فقلت بعد
تردد

— أكاد أضيق بالدينا وأروم
الجرب منها، فقال بوضوح

— هبه الدينا محو طريقتنا
وعدونا الجرب، وضمرت بأنسى
أنطق من مقام الحيرة.

الدينا

سؤال عن الدينا

سألت الشيخ عبدربه عما
يقال عن هبه النساء والطعام
والشعر المعركة والغناء، فأجاب
جداً:

— هذا من فضل الملك
الرهاب.

والصور البلاغية التي تعصم الصياغة من التقلير
بتوسلها بالتصوير فى طبقاته النقية. ولقد نصحنأ فى
بعض مواضع سابقة على أن محفوظ استدعى لهذه
الوحدات البنائية فى سيرته شخصيات كثيرة من أعماله
السابقة، وجرد هذه الشخصيات من اسمائها، ثم عم
سجايها وصفاتها، فصارت نماذج إنسانية تستغرق
شرائع عريضة من البشر، يصادف كل أحد بعضاً منها
فى بعض الطريق كل يوم.

بيد أن الطاقات الرواية الهائلة التي وهبها نجيب
محفوظ تتبدى فى سيرته هذه كما تبدت فى أعماله
الروائية قبلها. هذه السيرة - كما سلف - تسع حلقات،
يصرف محفوظ الثلاث الأخيرة منها إلى صياغة رواية
قصيرة حلق لها البناء الروائى المكثف بصورة موفقة.
بطل هذه الرواية القصيرة نموذج المعارف بالله،
المتصوف. والتصوف عند محفوظ سبيل إلى التعرف
بطرائق أوسع من العقل، طرائق الرؤيا والكشف الباطنى
الذوقى والإدراك الحدسى. هو - التصوف - لديه إيمان
بقوة روحية تسرى فى هذا العالم وتغارقه فى أن، يزو
الإنسان إلى الاتصال بها ليتصل بما هو أبعد من قدرات
عقله وأغنى من عمل حواسه. بطل الرواية (عبدربه التائه)
اسمه من إخلاص عبوديته لله ولقبه من تفتيشه الدائب
عن المعرفة الحققة الماصلة عن تلك الكشف الباطنى
الذوقى الذى وصفناه. فإذا ما أمثلك شيئاً أو طرفاً من
تلك المعرفة فأضمت عنه تأويلات للمفاهيم وتفسيراً
للمدركات، ثم بانث سلوكيات، ثم صارت توجيهات إلى
الرضا والمزانسة والمحبة والल्प. يبنى محفوظ هذا
النموذج، المعارف، ليضع على لسانه المعارف العالية
المفسدة للظواهر والقضايا والمعضلات. ولكى يتم هذا
البناء، جمالياً يضع بين يدى المعارف مريداً يتسائل ابداً
عن الطريق إلى الخلاص والحب والسعادة والعمل:

فاشرت الى دم الأولياء للنديا.
فقال:

— انهم يذمون ما ران عليها من
فساد.

انتهاء المحنة

سألت الشيخ عبدربه التانه
— كيف تنتهى المحنة التى
نعانيها؟
فاجاب:

— ان خرجنا سالمين فهو
الرحمة. وان خرجنا هالكين
فهو العذل.

الحبه

الجوهران

قال الشيخ عبدربه التانه:
جوهران سوكلان بالباب
الذهب يقولان للطارق:
تقدم فلا نفر. هما الحبه
والموت.

السر

ولم يكن الشيخ عبدربه التانه
يخفى ولعه بالنساء. وفي ذلك
قال: الحبه مفتاح اسرار
الوجود.

خفقه

قال الشيخ عبدربه التانه:
خفقه واحدة من قلبه عاشق
هديره بطرد سادة من رواسيه
الأهزان.

أنا الحبه

قال الشيخ عبدربه التانه: كنا
فى الكيفه نتناهى حين ارتفع
صوت يقول: أنا الحبه، لولاي
لجئه الماء، وفسد الهواء، وتمطر
الموت فى كل مكان.

نسمه الحبه

قال الشيخ عبدربه التانه:
نسمه حبه تهب ساعة تكفر
عن سيئات رياح العمر كله.

العقل

العقل

قال الشيخ عبدربه التانه:
لقد فتح باب اللأ نسيه عندما
قال «أفلا تعقلون».

لا ريب فى أن هذا العمل - (أصداء السيرة الذاتية) -
مغامرة فكرية وجمالية جسورة، بيد أن المغامرة
باقتدار نجيب محفوظ ومواجهه العالية لا تكون تجريباً
من التجريب، إنما تكون ضرباً قريداً من التجديد. ولا
ريب كذلك فى أن هذا التجديد قد تأسس على خبرة
محفوظ العميقة فى النظر والتشكيل جميعاً.

الدنيا الكبيرة الواسعة

فصل من رواية جديدة لم تنشر

اقترب العام من نهايته، وانفتحت فوق الإسكندرية أبواب المطر. لم يبد أن الإسكندرية ستحتفل بنهاية العام. ستمر الليلة الأخيرة من ديسمبر دون أن تنطفئ الأنوار المضاة، فالأنوار معلقة.

لن يلقى أحد بالزجاجات الفارغة وقطع الخبز والفشار القديم من النافذة وداعاً للعام الغائب وأملًا في عام قادم أن يكون أجمل. لن يسهر المونسنيور ولا الأكسليسيور ولا اللوفر ولا كازينو الشاطبي أو الميرامار والوندسور وهوليورد والكيت كات، ولا غيرها... وربما يقضى الناس الليلة الأخيرة من العام في الماضي لقد كان الشهر الماضي، نوفمبر، عصيباً بحق. لقد حدثت فيه غارتان كبيرتان في أسبوع واحد في الثامن عشر وفي التاسع عشر. في السادسة مساءً وفي الثامنة، في الوقت الذي يتنها فيه الناس لاستقبال الليل. لم تكونا مثل غارات يونيو الماضي حقاً، لكنهما كانتا شديتين. ازدادت حركة الناس إلى محطة السكة الحديد. تدافعت مواكب السيارات والحنطور والكارو والتاكسيات القديمة حاملة الناس والمتاع القليل. امتلأت أرصفة المحطة بالمنتظرين، جالسين وثائمين يملؤهم صبر وخوف وعدم يقين عميق. رائحة العرق البشري اختلطت مع رائحة المازوت وبخيرة القطارات فملأت هواء المحطة ثقلاً وانكم وكاد يظهر له قوام!! حركة القطارات قليلة. أكثر القطارات تم مسحها لنقل الجنود والعتاد. لكن دائماً في المحطات ترى المهرولين بسبب وبلا سبب. والزاعقون الآن يضافون إليهم. أولئك الصارخون بسبب الزحام وبكد العيش الباكون من المرض والإملاق والفزع وقد مازجت أصواتهم أصواتهن، أصوات الأطفال رباعة السميط والجبن والفول السوداني والبرتقال الذي انتشر قشره مع قشر الفول ويقايا

الأطعمة في الأركان وبين البلاط وفوقه وحول الجالسين وتحت أقدام الماشين والمهرواين وفي عيون الصارخين واللاهين والشاردين.

إنها أيام «الهجار» التي لا تنسى في الإسكندرية، والتي سيؤرخ بها الناس لحياتهم بعد ذلك، لجيل أو جيلين على الأقل.

كان مجد الدين يلمح السؤال في عيني زهرة ولا يعطيها الفرصة. يهرب من ذلك الخوف المثل من العينين المسليتين. وهي كلما أشاح بوجهه بعيدا أحست بالراحة. قليل من الراحة. ماذا يحدث حقا لو سألته وأجابها بالإيجاب؟

لو سافر سيقطله العمدة. سيترك الحرب إلى الموت. الإسكندرية هي دار الأمان رغم الغارات والظلام المقيم. لكن بالليل، كان الليل قد اشتد آخر العام، وبخلت هي في صدره أكثر من كل وقت، وأحس بها أصغر من أي وقت. طفلة هي لاتزال تحبو على صدره!! قالت وقد نسيت كل شيء:

- أنا خائفة.

- لا تخافي، الغارات صارت بعيدة الآن. أكثرها يكون على الدخيلة والميناء ومعسكرات الجيش الإنجليزي في الضواحي.

- أنا لا أقصد الغارات. أنا خائفة أرجع البلد..

- خليكي معايا.. وإذا حدث واضطربنا للهجار نفكر.

....

- الا تزال الست مريم قليلة الكلام معك؟

- يعني.

- اشغلي نفسك معها. اخرجي معها إلى الأسواق.

لكن زهرة، والتي قد عرفت كيف تخرج إلى الأسواق وحدها بعد أن مضى عليها عام بالإسكندرية، وجدت أن الخروج إلى السوق لم تعد له نفس البهجة القديمة. البضائع شحيجة بالأسواق. الشوارع تخلو يوما بعد يوم من الناس، البائعون والمشترون قليلون.

وأم حميدو التي تجلس بفرش خضار صغير في مدخل بيت قريب أصبحت تكفيها . لقد أحبت زهرة أن تجلس معها بعض الوقت كلما اشترت منها شيئاً . بل حرصت على أن تجلس معها ساعة في الضحى، وبعد الدين زوجها في العمل، قبل أن تعود لتظهر له طعام الغداء. لقد بدا أن أم حميدو بدورها أعجبت بهذه الفلاحة الشاطرة وكانت تستبقيها كثيراً. تقدم لها كرسي حمام خشب صغير تجلس عليه، لكن زهرة في أغلب الأحوال كانت تجلس إلى الأرض. تسالها أم حميدو عن أحوال زوجها مجد الدين الذي لا يكاد يعرفه أحد في الحي، وكيف لا يرى إلا برفقة دميان المسيحي. كيف حقا يصاحب زوجها دميان المسيحي؟ تتسأل أم حميدو ثم تتذكر أن زهرة وزوجها يسكنان في بيت الخواجة ديمتري فتقول في نفس طويل متفهمة «أه .. و كانتا أدركت السبب، لكن زهرة التي كثيراً ما اندهشت من هذا السؤال كانت تقول دائماً.. «لكننا ولاد تسعة يا أم حميدو » أو تقول.. «أهو اللي خلق المسلمين هو اللي خلق المسيحيين برضه».. فتقول أم حميدو راضية: أه والنبي.. لكنها غالباً ما تعود للسؤال في يوم آخر. لكن أكثر حديثها عن ما لا تعرفه زهرة في الإسكندرية سألتها: هل شاهدت تمثال محمد على باشا؟ فقالت زهرة «نعم» فسألتها: هل شاهدت تمثال إسماعيل باشا على البحر؟ وهل شاهدت تمثال سعد زغلول بمحطة الرمل؟ وهل شاهدت المخبرات الإنجليزية يركبن البسكتلات الملونة على الكورنيش؟ أو شاهدت العساكر الإنجليزية السكارى يهاكسون البنات على الكورنيش وفي بحري والطارين ويخطفونهن في بعض الأحيان؟ وكثيراً ما كانت تقص عليها أنباء عجيبة عن عائلات ضاعت أموالها في بورصة القطن، وناس معقة في الأصل اغتنت بسرعة مذهلة من التجارة مع معسكرات الإنجليز أو كسبت في يانصيب مستشفى الموساة الذي كسبه هذه المرة الوجيه عفت. عشرة آلاف جنيه كاملة راحت لواحد مش محتاج. دايماً يكون اسمه عفت، همت، طلعت، دولت، بهجت. ولا مرة يكون اسمه بهلول أو شحات أو حتى مصطفى أو علي. وحديثها عن الملك فاروق الذي يحب الصلاة في جامع المرسى أبو العباس بالنهار، وباللهيل يسمع الناس صوت الرقص والجري في حديقة قصر المنتزه طول الصيف.

وعادة يكون هناك حديث عن الجثث الجديدة التي طفت وظهرت بالمحمودية. عادة تكون لفاتة صغيرة. وحديث عن اللقيط الذي وجد ملفوفاً في خروق قديمة على الشاطئ بين كويري راغب وكويري كرموز. لقد كان يبكي لكن صوته لم يصل إلى أحد من المارة. سمعه ناس كانوا يركبون فلاك صغيرة يتنزهون بها في الترة. ثم تسالها، أم حميدو، ضاحكة، عما إذا كانت قد رات عساكر الجيش المرباط الواقفين حول وأبور الطحين وعلى الكويري وحول النقطة. للساكين العرجان العور أفضلهم مثل أبو رجل مسلوخة، يأتي الواحد منهم إليها ويحاورها ويداورها ليشترى بليم يوسفى!! ولم يكن يفت أم حميدو أن تتحدث ولو بسرعة عن مسخرة البوليس في «كوم بكير».. والطارين وغيرها. كانت ترى أزدراا من زهرة



موريس ارنول - صورة جميلة ١٩٧١ . طباعة حجر ١٠٠ x ٧٠ سم

عن سماع هذه السيرة خصوصاً بعد أن عرفت معناها أول مرة، لكن أم حميدو كانت تهوى العودة إليها ولو بسرعة، وسألتها مرة هل لاحظت شيئاً في عائلة الرشيدى في البيت المجاور لبيت الخواجة ديمترى. الرجال قصار جداً والنساء طويلات جداً تحتاج الواحدة لرجلين فوق بعض! يبوسها واحد وواحد (...) يا أختى أنتى مابتضحكىش ليه! تقول لزهرة التى تندشم من جراءة المرأة البهينة التى تبدي وهى جالسة كلناما انبعلت على الأرض ولا سبيل لقيامها. وسطها ينفخز فى عجيزتها المثرلة فى محيط واسع! ولكنها كثيرا ما تحدثت بأسف عن ما فعله عمال الإنتقاذ فى الصيف الماضى بعد غارة الست ساعات.

لقد وجدوا فلوسا كثيرة ومصوغات مات عنها أصحابها. ووجدوا أيضا «برنية» فخار مطلوة بنقود ذهبية مختومة بخاتم الملكة ناعسة اليونانية التى حكمت الإسكندرية زمان. أبوه أمال الحنة اسمها جبل ناعسة ليه. كانت فيه الملكة. «البياصة» دى حى قديم فى اسكندرية وقدامها عمود السوارى قديم برضك. وكوم الشقافة قديم فيه مغارات تحت الأرض يعيش فيها نوبيون وسودانيون يبيعون بالنهار اللب والفول السوداني وبالليل ينأمون كالخفافيش فى المغارات. المغارات دى كلها آثار محدش يعرف درويها غير البرابرة دول والفجر. الفجر كمان بيعيشوا هناك بس من يوم الحرب ما محدش عاد يشولهم فى الشوارع!. راهوا فمن الله اعلم!!

هكذا دخلت زهرة العالم المسحور لمدينة الإسكندرية بعد أن شاهدت منها البحر والميادين الكبيرة مع الست مريم من قبل. حكايات أم حميدو تعطى المدينة التى تخلو من أهلها الآن روحا دافئة مع هذا الشتاء القارس بحق. لكن المطر بعدما ينزل يشيع الدفء فى الفضاء. يتسع الفضاء ويتسع السماء وتصفو وتزرق وتبهج. الإسكندرية مدينة تبعث على السعادة دائماً رغم ما يبدو عليها من كدر الآن بسبب ارتحال الناس عنها.

وهذا المطر المستمر منذ أيام سينقطع مع بداية العام الجديد. لابد، وإذا استمر فسيكون حتى «الغطاس» الذى ليس ببعيد... هكذا فكرت زهرة التى أحبت دفة المدينة.

والذى حدث أنه صدرت الأوامر بالاحتفال بنهاية العام الميلادى. فقطلن تضاء الشوارع، وليهز الجميع من الغارات المفاجئة. فرغم أن المتحاربين فى أوروبا أعلنوا عن توقف الغارات المتبادلة بينهم فى الليلة الأخيرة من العام إلا أن أحدا لا يضمن تصرفات هتلر وموسيلينى خصوصاً أن «بلادنا فى الأصل إسلامية لا علاقة لها باحتفالات ميلاد المسيح، إنما هى بدعة أوروبية أتت مع الاحتلال... على أى حال كانت الغارات قد توقفت فى أوروبا فى اليوم قبل الأخير من ديسمبر بسبب رداة الجو فنعمت الشعوب هناك بليلتين ويومين بلا غارات ويصفى خاصة أمالى بريطانيا الذين أعلن هتلر ضرورة إبادة

منهم، وبالطبع إبادتهم. لكن الليلة قبل الأخيرة من العام شهدت غارات بريطانية مكثفة على مطارى «الغزالة» و «طبرق» في ليبيا كما أغارت الطائرات الإيطالية بدورها على القواعد البريطانية فى مالطة. وكان العالم كله لا يزال يتابع تقدم اليونانيين المدهش على حساب الإيطاليين فى البانيا وسط حيرة الألبانيين أنفسهم الذين لم يستقروا على محتل واحد محدد للبلاد حتى الآن !! ووجه الهر فتلر رسالة إلى الجيش الألمانى أحصى فيها انتصارات ألمانيا فى السنة الماضية ووعده بانتصارها النهائى فى العام الجديد «إن جيش الاشتراكية الوطنية الألمانى قد أحرز انتصارات باهرة عام ١٩٤٠، وهذا الجيش وهو على أعتاب عالم جديد قد استعد بتسليح لم تعرفه البشرية.. لكن فى القاهرة كانت ببأ عز الدين قد أعلنت أنها ستبدأ برنامجها الجديد على مسرح الماجستيك برواية «اطلع يا نمر» التى سيكون بينها مونولوجات لمحمد عبدالمطلب وفتحية محمود وثريا حلمى وسيد فوزى كما أعلن كازينو الشاطبي عن استعداده لاستقبال المحتفلين بالعام الجديد، ورقص المحتفلون وأكثرهم جنود الكومونولث فى المونستنيور على سيرانادات الغرام، ولم يفهم مجد الدين أو زهرة لماذا يلقى الناس بأشيانهم القديمة من النوافذ آخر العام. هذا رغم ندرة من فعل ذلك هذا العام. أكثر سكان الحى قد أخذوا طريق الهجار!

فى القاهرة أيضا حضر الملك فاروق حفلا بعيد رأس السنة. وبعد أن عادت الغارات بين إنجلترا وألمانيا فى أوروبا، حلفادار الأويرا للترفيه عن الجنود الإنجليز بالشرق الأوسط. وتقدم إليه حزب الوفد بعريضة عن موقف مصر الداخلى والخارجى انتقد فيها الوضعين معا كما عاود سلاح الطيران الملكى فى الشرق الأوسط غاراته على الغزالة والبردية ودرزة بلبيبا، واخترق الجنود الأستراليون بمعافطهم الطويلة الثقيلة وخوذاتهم الصلب ووجوههم المغطاة بأغطية صوفية وبنادقهم الطويلة، اخترقوا خطوط الدفاع الإيطالية فى البردية وأسروا خمسة آلاف جندي إيطالى، واشتدت الحرب الجوية بين بريطانيا وألمانيا فصارت مدينة بريمن الألمانية أثرا بعد عين - كما يقال - مقابل مدن كثيرة خربها الألمان فى بريطانيا، واحتل جيش الحلفاء سهل بقيعة على طول ساحل المتوسط من بقيعة حتى السلوم بعرض خمسمائة متر فى أوسع أجزائه ويطول خمسة عشر كيلو مترا، وأسروا عشرة آلاف إيطالى هذه المرة، وعرض يوسف وهبى مسرحية «سفارة الإنتار» كما عرضت سينما أوليمبيا فيلم «ننانير» لأم كلثوم وسينما مصر «فناة متزربة» لمارى كوينى وسينما الأهلى «يوم سعيد» لمحمد عبد الوهاب وسينما الكوزمو «مليون سنة قبل الميلاد» للوجه الجديد فيكتور ماتير، وفى الخامس من يناير تم الاستيلاء على البردية بكل ما فيها من عتاد وأسر أكثر من خمسة وعشرين ألف إيطالى مسكين وصدر قرار من قومندان قلم المرور «محمد شكرى بك» بتوجيه رضى سائقي الأجرة بأن يرتدى كل منهم معطفا من الثيل الكاكي فوق ملباسه أسوة بسائقي البلاد الأفرنجية، وفى الإسكندرية أقام الاتحاد الرياضى الإسرائيلى حفلا لإعانة منكوبى الغارات حضره

سلفاتور شيكوريول ووجهاء كثيرون، وذايع اسم الجنرال ويقل، وراقب الناس تطور الهجوم البريطاني الكاسح على ليبيا غير مصدقين الهزائم التي تنزل بإيطاليا كالخطر. لكن مجد الدين كان يصدق فهو يرى الأسلحة الذاهبة بالقطارات إلى جوف الصحراء كل يوم وهي أسلحة كبيرة تكفى للنصر كما يقول لنفسه ولا يصدق أن هناك من يستطيع تحضير كل هذه الأسلحة. لكن روزفلت كان فى نفس الوقت قد خطب فى أميركا معلنا أن أميركا من الآن ستصبح مصنع الأسلحة للدول الديمقراطية، وبدأت الصحف تتحدث عن شكوى الماهرات المرخصات فى الإسكندرية من قلة الزبائن بعد هذه الهجرة الواسعة وكيف يطلبن من الدولة استخدامهن فى الترفيه عن الجنود الإنجليز فى معسكراتهم، كما تحدثت عن فظاعة النازية التى تحكم بإعدام اليهود والمتخلفين عقليا إذ نشرت الصحف بالضبط، «سيقتل هذه الأيام مائة ألف من المخلوقات التعسة، بلهاء ومجانين لا يرجى شفائهم فى ألمانيا وحدها» وخطب تشرشل مشيدا بالتعاون الأنجلو أميركى قائلا «نحن الآن فوق البرج القائم على حراسة التاريخ». وأحصيت الفارات التى نالت من الإسكندرية منذ إعلان إيطاليا الحرب مع المحور وضد الحلفاء، فكانت تصل إلى مائة غارة أعظمها كانت غارة الست ساعات الشهيرة وأطولها كانت غارتها نوفمبر الماضى ولم يأت الإيطاليون مرة أخرى للشرب من ماء النيل، بل أسرى يصل منهم الآلاف كل يوم موثقى الأيدي والأقدام، ضائعى الأرواح، أطفال مساكين، ومن كثرتهم سيتم من الآن نقلهم بالقطارات. سيمشون على أقدامهم حتى «السلام» بلدة الحدود المصرية، ومن هناك ستقلهم قطارات البضائع إلى الإسكندرية حيث ينقلون منها إلى معسكرات بعيدة فى حراسة الإنجليز أو ينقلونهم فى السفن إلى إنجلترا ذاتها. وأعلنت الصحف المصرية عن استمرار محاكمة المتهمين فى قضية الخوذ المقلدة المقدمة للجيشين المصرى والبريطانى، حيث جاءت الخوذ كلها من الصفيح وليست من الصلب. لقد صارت القضية وأخبارها مثل هبة نسيم رفرق على المصريين أيام الحرب. ماذا تفيد الخوذة أمام دابة المدفع مثلا.

هكذا فكر المقاومون المصريون وبعض الأجانب ممن تعهدوا معهم بتصنيع الخوذ، وفى اليوم التالى لبدء المحاكمة من جديد سقطت «طبرق» فى يد القوات الاسترالية وفقد جرازيانى حتى الآن مائة ألف جندى بين قتل ومصاب وأسير فى نفس الوقت الذى سقطت فيه كسلا فى العبيشة وتقهر الإيطاليون إلى إرتريا. لقد فقد جرازيانى إذن ثلثي جيشه فى الوقت الذى أعلنت فيه أميركا انها ستنتج حتى يوليو القادم أربعة عشر ألف طائرة.

وهكذا توغل الجيش البريطانى والدول التابعة له فى «لوبياء» بينما استعد النجاشى هيل سىلامسى لدخول العبيشة على رأس جيش وطنى وغنم الإنجليز معدات رائعة ومهولة من الطليان واحتفل الأزهر بالسنة الهجرية ولأيزال «غفارة»، وضع الطربوش على وجهه وخبثه بأستك فى قفاه. قال «غفارة» إنه قرأ مع بداية الحرب أن دائرة الطربوش تساوى دائرة الوجه وأنه يمكن عمل فتحتين للطربوش أمام العينين ووضع مادة الميكا فيهما كذلك يمكن تثبيت مرشح وسط الطربوش للوقاية

من الغازات السامة في حالة تعذر وجود الأتمة. التقط غارة الفكرة من جريدة الأهرام ونفذها. لكنه وضع بدلا من الميكات زجاجا شفافا وبدلا من مرشح الهواء، فلتر ماء وصار يرتدى الطربوش على وجهه طول الوقت وليس وقت الغارات فقط، وراح يهيم أصمابه على طريقة جويلز رافعا ذراعه أمامه. ومع نهاية يناير مات في مصر محمد محمود باشا ذو اليد الحديدية وافتتحت مطرية العواطف ملك مسرحها برواية «بترفلاي» على مسرح برنتانيا بعباد الدين وتوفي في اليونان زعيمها العظيم الجنرال متاكساس وبدأ في مصر عرض فيلم العزيمة وصدر قرار بمنع ركوب الدراجات ببعض شوارع العاصمة وتقهقر الإيطاليون إلى بنغازي مع بداية فبراير وخطب تشرشل قائلا إن مصر نجت والسويس وعرضت سينما مصر فيلم سلامة في خير وبدأ زحف الإنجليز إلى طرابلس فتقدمت دبابات الإيطاليين وألياتهم وبلغ قتلهم مائة وخمسين ألفا منذ بدء الهجوم البريطاني، وأقيمت الزينات في البلاد لمناسبة عيد الميلاد الملكي فغزت الموسيقى في الميادين بالقاهرة والإسكندرية وسائر عواصم القطر. لقد بدأ الاحتفال في الحادي عشر كالعادة كل عام فالتجيمت الحفلات في قصر الزعفرانة ونوادى ضباط البوليس والدار البطريركية وفتحت مطاعم الشعب للفقراء وغنى التلاميذ بالمدراس الأناشيد تدعو للميكات السعيدة وانتهت أحلام جازياني في أن يكون نائباً للملك في مصر وأعلن التوجيه الملكي السامي مشروع مقاومة الحفاء، «إن الحفاء ليس علة ولكن نتيجة ومن الخير لمواطن أن يشتري هو من ماله الحذاء الذي يستر قدميه، أما إعطاؤه حذاء على سبيل الإحسان فإنه يفض من كرامته ويزيد شعور المهانة في نفسه». وفي نفس الوقت أهدى الملك حديقة حيوان الجيزة «حيوان الوبر» البري الذي اصطناعه، ونشرت الأهرام تعريفا لحيوان الوبر قالت فيه:

تلقينا من حضرة القس بولس رومان بأسيوط كلمة قال فيها إن هذا الحيوان يشبه الأرنب، وهو يجتر ولكن لا يشق له ظلف، وهو من الحيوانات التي أمر الله بني إسرائيل بالأكلوها لأنها نجسة (لاويين من ١ : ٥ - ثثنية من ٦ إلى ٧) وهو معروف في بعض الأماكن بفقم بني إسرائيل، وسكنه في الصفور لذلك كان من الحيوانات التي اشتهرت بالحكمة. وقد ذكره سليمان في سفر الأمثال قائلا «أربعة هي الأصفر في الأرض لكنها حكيمة جدا: الفمل طائفة غير قوية لكنه يعد طعامه في الصيف، الويار طائفة ضعيفة لكنها تصنع بيوتها في الصفور، الجراد ليس له ملك لكنه يخرج كله فرقا فرقا. العنكبوت تحسك بيديها وهي مع مصدر الثنية (أمثال ٢٤ - ٢٨) وعندما عدد النبي داود مراحم الرب وعنايته بالإنسان والحيوان والطير ذكر أنه خلق الصفور وجعلها للوبر، وفي بعض الترجمات ذكر أنه الأرنب، وأنه كان يشبهه في شكله لأن ذكره هو والأرنب كل منهما على حدة في الكتاب المقدس، الويار أولا وبعده الأرنب ومن ذكره في الكتاب المقدس نفهم أنه يوجد بكثرة في فلسطين.

روبرت شولز

ت: صبار سعدون السعدون

فيما يلي نقاش لموضوع معين، ومراجعة للكتب المتيسرة حاليا عنه، وهو موضوع يحظى بأهمية لسببين:

١ - لأن الشكلانية والبنوية قدمتا بالفعل مساهمات مهمة لبونيطيقا القصة.

٢ - لأن هذه المساهمات لم يقدرها النقاد الأمريكيون والبريطانيون حق التقدير.

ولم تثل إنجازات الشكلانية التقدير الذي تستحقه لسبب بسيط هو أنها لم تكن حتى وقت قريب في متناول القراء الذين يجهلون اللغات السلافية مثلي. ولا نملك حتى هذا الحين في اللغة الإنجليزية كل النقد الشكلاني الذي أتمنى أن أراه متوفرا. إذ في متناول أيدينا الأنطولوجيا الصغيرة الرائعة التي أعدها ليمون وماريون ريس (النقد الشكلاني الروسي: أربع مقالات: سلسلة كتب بيسون، ١٩٦٥)، ومجلد جديد حرره لاديزلاف ماتيجكا وكوشينا يومورسكا (قراءات في البونيطيقا «الشعرية» الروسية، م. ١، ت. ١٩٧١)، وهذا كل ما في الأمر. وما عدا هذا فإن كتاباتنا لم تتوفر على النصوص الشكلانية إلا في وقت متأخر وعلى نحو غير كاف. لكني أعتقد أن بالإمكان الآن أن نجرى تقييمات منصفة لإنجازاتهم حتى بالنسبة للقارئ الذي هو على شاكلي ممن تقتصر معرفتهم على اللغة الإنجليزية والفرنسية.

يثير البنويون مشكلة أخرى. إذ بينما تُعد الشكلانية بصورة من الصور حركة أدبية متكاملة يمكن التعامل معها تاريخيا (كما هو الحال في كتاب إريش فكتور «الشكلانية الروسية: التاريخ والمبدأ: موتون، ١٩٥٥)،

مساهمات الشكلانية والبنوية

في نظرية القص*

* عن مجلة .

Novel: A Forum Of Fiction Vol-6 No. 2 Winter 1973 134-151

فإن البنيوية تقترب من حالة الصيرورة، بكل ما يعنى ذلك من تغيرات وصراعات داخلية تطالعنا في ثورة مستمرة، وخصوصاً تلك التي تبشر بعلاجات نجاحها. وبينما كانت الشكلانية أساساً حركة أدبية متأثرة بدرجة كبيرة بعلم اللغة، فإن البنيوية حركة فكرية كاملة لا يمكن أن يدعى أى نظام واحد بالأرجحية فيها. وهكذا كان بمقدور جان بياجيه أن يتناول في عرضه الرائع للفكر البنيوي (البنيوية: سلسلة كتب بيسك، ١٩٨٠) موضوعه كما يبدو في الرياضيات والمنطق والعلم الفيزيائي وعلم الحياة وعلم النفس وعلم اللغة والأنثروبولوجيا والفلسفة. إن دراسة اللغة وسائر الأنظمة العلاماتية الأخرى تستطيع أن تدعى كونها في صلب كل النشاط اليومي، بيد أن دراسة الأدب لا تملك إلا جزءاً صغيراً من هذا الفعل العقلي.

إن النقد البنيوي إضافة إلى ذلك، هو في أغلبه غير قابل للترجمة عن الفرنسية في الوقت الحاضر، ويبدو أن بعضه بعيد المنال في أي من اللغتين. وهناك حاجة قائمة لصرف الكثير من الوقت والجهد من أجل فهمه - والكثير منه يُصرف في دراسة أنظمة لا تبدو مُجديّة بصورة مباشرة في العالم المقتن بيقه، والذي يعيش بين ظهرائه أغلب نقاد الأدب الأكاديميين. وهناك أيضاً احتمال أن يتحول النقد الأدبي البنيوي إلى ما كان يتوجس الناقد بوريس إخنوبوم Boris Eichenbaum من أن تنزل إليه الشكلانية في العام ١٩٢٩: «أى إلى عمل أشخاص مرموقين ذوي درجة معينة من الفعالية يصرفون جل اهتمامهم إلى استحداث المصطلحات والتفاخر بإظهار سعة معلوماتهم» (RRP، ١٩٥٧).

لا ريب في أن بعض النقاد البنيويين قد زجروا بانفسهم في العباب للتبويب المشكوك في صحتها، بيد أنني مقتنع بأن المشروع برمته ليس سليماً فحسب، بل هو ضروري: ذلك أن عملاً مفيداً سوف يُنجز، بل ويجرى حالياً تحت زعامة البنيوية. وليس غرضي هنا إجراء مسح لحال النشاط البنيوي بأسره، ولو أنني أمل في مناسبات قادمة أن أتطرق إلى الجوانب الأخرى منه. أما غرضي الحالي فهو أني ملزم بأن أحدد نفسي بخط واحد من التطور يؤدي مباشرة من الشكلانيين وهنريخ الخاوس (جماعة دراسة اللغة الشعرية) في بتسبورغ (جماعة أوبياز Opyaz) و(حلقة موسكو النقدية)، مروراً بحلقة براغ وانتهاءً بالبنيويين الفرنسيين. ومن بين الشكلانيين الروس الذين ترعرعوا في العشرينيات، كان **رومان ياكوبسون** الذي انتقل من حلقة موسكو إلى براغ، يطالب بتحول من الشكلانية إلى البنيوية التي من شأنها أن تستوعب آليات الأدب التعاقبية Diachronic والتزامنية Synchronic على حد سواء. وهكذا تتخطى تراثها الألى وتطور منهاجاً جديداً («حلقة براغ» مجلة Change، العدد الثالث ٥٩). وهنا على ما تقدم فإن الشكلانية تطورت بصورة طبيعية إلى البنيوية، عبر وعيها للتطورات اللغوية الجديدة، وبوصفها رد فعل للتقود الماركسية للمنهج الشكلاني.

إن هذه البنية الأدبية التي تمخضت عن الشكلانية، وجدت من يطورها، وهو الناقد البلغاري الشاب البونطيفي (كما يحلو له أن يسمى نفسه) **فرانزتيان تودوروف**. ولكون **تودوروف** قد أكد هو نفسه التواصل بين الشكلانية الروسية ونسخته من البنيوية، فإنه يُعد شخصية مناسبة لأن أتناوله في هذا العرض

كتبها الناقد فريدريك جيمسون وحظيت في الآونة الأخيرة بمكانة خاصة في إحدى أبرز المجالات الأدبية واسعة الانتشار، إن لم تكن أفضلها طرا، وهي مجلة Pmla^(١). في المقال الرئيسي لعدد كانون الثاني (يناير) ١٩٧١ من مجلة Pmla قدم لنا السيد جيمسون آراء عن الشكلانية والبنوية في مقالة أسماها (ما وراء النقد). ولما كنت أنوي أن أختلف مع أغلب النقاط الرئيسية الواردة في هذه المقالة، فإنني أود أن أقدم للملاحظات هذه بالقول بأنها واحدة من أفضل الأشياء التي أطلعت عليها في تلك المجلة الكالحة، وبأن الآراء المتعلقة بالشكلانية والبنوية المطروحة، مع أنها ليست أرائي، وهي «مغلولة» في حقيقة الأمر، إلا أنها آراء ذكية وحسنة الإطلاع. في هذه المقالة يلاحظ جيمسون:

وهكذا فإن الشكلانية كما أسلفنا هي النمط الأساسي للتأويل عند أولئك الذين يرفضون التأويل. وفي الوقت عينه من الضروري أن نستطرد إلى الحقيقة القاطلة بأن هذا المنهج يحقق أهدافه المميزة في الأشكال الصغرى باختصار القصص والحكايات الفولكلورية والقصائد والحكايات والتفاصيل التزيينية للأعمال الكبرى. ولأسباب لا مجال لشرحها في مقالتنا هذه، فإن الخط الشكلاني يُعد تزامنيا أساسا ولا يستطيع أن يتعامل مع التعاقب على نحو كاف سواء في التاريخ الأدبي أو على شكل انفرادي، ومعنى ذلك أن الشكلانية باعتبارها منهجا تتوقف في النقطة التي تبدأ منها الرواية باعتبارها مشكلة.

السريع الذي أنوي تقديمه، والحقيقة أنه قدم ترجمة رائعة للمقالات الشكلانية الروسية إلى الفرنسية (نظرية الأدب، سول، ١٩٦٥). وفي كتابه الآخر (شعرية النشر، سول، ١٩٧١) قدم لنا بمقالته الأولى استعراضا قويا لـ (الإرث المنهجي للشكلانية). وارتأيت أن أحصر اهتمامي بتسودروف بحكم ارتباطاته بالشكلانية وتقييمه لإنجازات الشكلانيين، بل وكذلك بحكم أهميته بوصفه ناقدا بنويا، وبوصفه أحد مريدي بارت، فإنه أصبح أحد المساهمين في المجلة الأدبية ذائعة الصيت في باريس (الاتصالات) Ecole Pratique des Hautes Etudes. ومن هنا فقد أصبح مؤسسا ومحررا للمجلة الأدبية (البونطيقا Poétique) التي سرعان ما أصبحت أبرز مجلة أدبية عالية في النظرية الأدبية، حيث من الممكن أن يطالع المرء ميشيل ريفاتير وهيلين شيكوس في العدد نفسه مع النقاد الأمريكيان أمثال بول دي مان ووين بوث. كذلك كان تسودروف سكرتيرا للجمعية العالمية للسيموطيقا المعنية بالبنى السردية، ومؤلف أربعة كتب في النقد الأدبي والبونطيقا (الشعرية). ومن هنا فإنني اخترته ليكون ممثلا للتطور البنوي للشكلانية، لأنه كما أسماه «بول دي مان»: (السيد بنوية)، ولأن الموضوع الرئيسي من كل عدد من هذه المجلة هو موضوع هذا النقاش، أي نظرية النص.

الآن وأنا أعد العدة للدخول في صلب موضوعي الأصلي، أجد أنني مضطر لأن أتوقف قليلا مرة أخرى لأورد ملاحظة قوامها أن البنوية والشكلانية لم يصيبهما الإهمال فقط في هذا البلد (الولايات المتحدة - المترجم) بل تعرضا كذلك إلى سوء الفهم حين جرى التطرق إليهما. وللتدليل على هذه المسألة بشدة، سأتطرق إلى مقالة

النقاد الإنجليز والأمريكان تمتد من هنري جيمس وحتى أوين بوث، فقد تصدى لها النقاد الشكلاونيون، والمفاهيم المهمة الأخرى في تفكيرنا النقدي حول القص قد جاءتنا مباشرة من الشكلاونية عبر نقاد من طراز رينيه ويليك، الذي قدم إلى هذا البلد من (حلقة براغ). بيد أن هذا النقاش الأولي قد ابتعد أكثر من اللازم، وقد أن الألوان لأن نتوقف عند الإنجازات الشكلاونية الروسية فيما يتعلق بنظرية الأدب ونظرية الرواية على وجه الخصوص.

عند قراءة النقاد الشكلاونيين لابد من أن تلتفت انتباه القارئ الحقيقة التي قوامها أنهم (الشكلاونيين) يعملون بالفعل «مدرسة» نقدية، أما النقاد الأمريكيون فإنهم باستثناء نفر محدود منهم، كانوا يعملون بشكل انفرادي. بيد أن النقاد الشكلاونيين يتحدثون بعضهم إلى البعض ويقرأ كل منهم أعمال الآخر ويعيدون ويشذبون ويطورون أفكار بعضهم البعض. والحق أن الطريقة التي تمكنوا بها من الاستفادة من أعمال بعضهم البعض تشير إلى أنهم يحققون بالفعل نوعاً من «علم الأدب» يعتبر إلى حد ما هدفهم الأساسي، لأن النظام الذي ساروا عليه يُعد علماً لكونه يعتمد على التراكم، وفناً، بمعنى أن كل عمل نقدي هو نسج وحده. وهذا الشدخال بين الشكلاونية يجعل من الصعب أن ننسب إلى أشخاص معينين فضل تطوير مفاهيم معينة. بيد أن الناقدين الذين كتبوا بشكل كبير حول القص مما فكتور شكوفسكي وبوريس إخنوبوم. وسالتناول هنا إنجازاتهما الرئيسية.

يعتبر شكوفسكي الأكثر إبداعاً بين الاثنين، بيد أنه أكثر غلواً وتطرفاً. إذ إن إخنوبوم أكثر تعقلاً ومنهجية. فعلى سبيل المثال نافع شكوفسكي عن رواية

يخيل إلى أن هذا الرأي الذي يستند أساساً إلى التصور القائل إن الشكلاونية في جوهرها محاولة ترمي إلى استبدال الاهتمام بالشكل ليحل محل الاهتمام بالمضمون، إن هذا الرأي مغلوط من عدة أوجه. وإذا تخيلنا الدقة فإننا نستطيع القول بأن الشكلاونية تعنى بالمسائل الشعرية (البونطيقا) أكثر من التأويل، وتعنى بطرح التعميمات المفيدة حول «أدبية النص» - Literariness أكثر من عنايتها بالقراءات التي تنسب بالألعية والذكاء للأعمال المفردة، مع التوكيد بأن العديد من الشكلاونيين قدموا قراءات ممتازة حين حصروا جل اهتمامهم في ذلك. لكن القول بأن التقدم الشكلاوني والبنوي أشتبا عدم استعدادهما أو عدم قدرتهما على تناول البعد الزمني لأعمال معينة، أو للادب بصورة عامة، فهو قول غير صحيح بكل بساطة: ومع أن هناك قدراً كبيراً من الضغط باتجاه التزامني من الخط الذي مصدره علم اللغة السوسيري، إلا أنه سرعان ما يقابله التأثير اللغوي الذي يمارسه ياكوبسون وكذلك الضغط المقابل للأنماط الهيكلية والماركسية كالتى تطالعنا على سبيل المثال في النقد الأدبي عند لوكاش. وأخيراً فإن المنهج الشكلاوني الذي هو أبعد ما يكون عن العجز في مجارة الرواية باعتبارها بحثاً أدبياً، قد منحنا في حقيقة الأمر كل ما نعرف من البونطيقا «الشعرية» الخاصة بالقص. ومع أن بعض أجزاء نظريتنا قد تزعزعت بين ظهرانينا في اللغة الإنجليزية، لكننا بالكاد نجد شيئاً في التفكير الأنجلو/أمريكي المعاصر حول الشكل القصصي لم يتطرق إليه النقاد الشكلاونيون وأتباعهم من البنويين. وحتى المشكلة الخاصة المتعلقة بوجهة النظر في القص التي نظن أنها ترجع إلى أصول نقدية عند

دراسة خاصة عن الحاضر بمساعدة الحقائق المستمدة من الماضي.

ويؤدي التغيير المستمر للمشكلات والعلامات الخاصة بالمفاهيم إلى إعادة تشكيل المادة التقليدية وإدخال حقائق جديدة كانت مستبعدة من نسق سابق نتيجة لنواحي القصور المناصلة في الثاني. إن دمج مجموعة جديدة من الحقائق (تحت علامة تكافؤ معين) يلفت انتباهنا باعتباره اكتشافا لتلك الحقائق، نظرا لأن وجودها خارج نسق معين (حالتها «المجاورة») كان معادلا من وجهة نظر علمية لعدم وجودها (RRP، ص ٩٦).

إن هذا المقطع بحاجة إلى تحليل معين. إنه صورة نموجية عن التفكير الشكلاني / البنيوي، بمعنى أنه يشدد على أن الحقيقة أمر نسبي وبأنها تُخلق بدلا من أن تكتشف. علينا أن نلاحظ أن هذا الرأي لا ينكر وجود الحقائق: أنه يؤكد فقط أن هناك حقائق على درجة كبيرة من التعدد حتى أنه يتعذر إدراكها إلا إذا جرى تحديدها وتنظيمها ضمن نسق قائم على المفاهيم الذهنية. إن المضمون والشكل كل لا ينفصل، لأن أي منهما لا يمكن أن يوجد مرة دون الآخر. إن هذا الرأي أبعد ما يكون عن إلغاء البعد الزمني للحياة، والحقيقة أنه يؤكد بكل صراحة. إنه وثيق الصلة بناحية مهمة من النظرية الشكلانية للبنية القصصية. ففي كتاباتهم حول القصة يميز الشكلانيون ناحيتين من الحكاية، هما: القصة -Sto- والمبنى الحكائي أو المبكة Plot أو Sujet. فالقصة هي المواد الأولية للحكاية، أي الأحداث في تتابعها الزمني أو التاريخي، أما المبنى الحكائي فهو القصة في

(ترسترام شاندي) في وجه التهمة القائلة بأنها ليست رواية. من خلال توكيده ضرورة النظر إليها بوصفها: الرواية الأكثر نموذجية في الأدب العالمي (ليمون وريس، ص ٥٧). وينبغي أن نضيف إلى اسمي شكولفسكي وإخنيوم اسما ثالثا، بهكم القوة التي مبعثها مقالة واحدة تلخص وتبويب بوظيفتها القصة الشكلانية كلها، وأعني به بوريس توماشفسكي الذي أعيد طبع مقالته المعنونة «موضوعات» Thematics جنباً إلى جنب مع مقاطع مهمة كتبها شكولفسكي وإخنيوم في الأنطولوجيا التي أعدها ليمون وريس. بيد أن الموضوع الصحيح للشروع في هذه الدراسة للشكلانية. هو بسؤال أكثر عمومية: علاقة الشكلانية بالتاريخ الأدبي التي سبق أن تناولها إخنيوم في مقالته بعنوان (البيئة الأدبية) التي نشرت في العام ١٩٢٩ (RRP ص ٥٦ - ٥٦٥).

يبدأ إخنيوم بالإيضاح التالي «إن أي نسق تاريخي يصبح أمرا غير ممكن من دون نظرية، لأنه لا يوجد هناك مبدأ لانتقاء الحقائق وتصورها، والتاريخ بالنسبة لإخنيوم هو ذاته في التاريخ، وبالتالي فإن شمة ضرورة لتعديله باستمرار:

وعليه فإن التاريخ علم حالات التماثل المعقدة، علم الرؤية المزدوجة: حقائق الماضي تحمل معاني لنا، من شأنها أن تميزها وتضعها بصورة حتمية ودائمة تحت علامة المشكلات المعاصرة، ومن هنا فإن مجموعة من المشكلات تحل محل مجموعة أخرى، مجموعة من الحقائق تطفئ على الأخرى. ومن هذا المعنى يعتبر التاريخ طريقة خاصة في

اعتبرت هذه المفاهيم مترادفة. وعلى نحو مماثل فإنها اكتفت بذلك من دون محاولة تحديد ما المقصود بالحقيقة التاريخية الأدبية. والتنتيجة هي نظرية ساذجة حول «الاحتمال الخطي» و«التأثير»، وكذلك «سيرة سيكولوجية ساذجة» (RRP ص ٥٩). وفي معرض توضيحه أن «الأدب وحده ليس هو الذي يتطور، بل **الدرس الأدبي يتطور أيضا مع الأدب**»، يلاحظ إخنوم أن دراسات التأثير الساذج والدراسات النفسية الساذجة قد فتحت الباب على مصراعيه أمام سوسيولوجيا ساذجة للأدب بالدرجة نفسها، وبدلا من الإفادة تحت يافطة مفهومية جديدة من الملاحظات السابقة للسمات الخاصة للتطور الأدبي، (وهذه الملاحظات في آخر الأمر لا تتناقض فحسب، بل تدعم فعلا وجهة نظر اجتماعية أصيلة) فإن العلماء المعنيين بسوسيولوجيا الأدب لدينا قد تبنوا البحث الميتافيزيقي عن المبادئ الرئيسية للتطور الأدبي والأشكال الأسبوعية. وكان أمامهم احتمالان جري تطبيقهما وثبتت عدم فاعليتهما في استحداث أي نظام تاريخي/ أدبي، وهما:

١ - تحليل أعمال الأدب من وجهة نظر أيديولوجية الكاتب «المطبقية» (وهذا منهج نفسى صرف لا يصلح للفن، ويعتبر الفن بالنسبة له مادة غير مناسبة ومصدرة التمييز).

٢ - الاشتقاق القائم على مبدأ العلة والمعلول للأشكال الأدبية والأساليب، من الأشكال العامة الاقتصادية والاجتماعية والزراعية والصناعية في الحقبة الزمنية. (RRP ص ٦٠).

ويرفض إخنوم هذه المواقف للأسباب التالية:

حالة تشكلها فعلا. بوسعنا أن ننظر إلى القصة باعتبارها ماثلة لحقائق التاريخ ذاته، تشير دائما على المنوال ذاته وفي الاتجاه نفسه. أما في البنى الحكائي فقد طرأ تغيير على السرعة، وقد ينحرف الاتجاه حسب مشيئتنا. والحق أن القصة تمثل بالفعل مواضع يتم اختيارها طبقا لقانون أولى عن المنطق القصصي الذي يستبعد كل ما لا يمت بصلة للموضوع. والبنى الحكائي Plot هو تعديل لاحق يرتب هذه المواد وصولا إلى أقصى حد من التأثير العاطفي والاهتمام المتعلق بالموضوع. لكن من الجائز أن نقول بأن حقائق الحياة بالنسبة للتاريخ، مثلما القصة بالنسبة للمبنى الحكائي. فالتاريخ يتلقى وقائع الوجود ويرتبها، والمبنى الحكائي يتلقى وقائع القصة ويرتبها. إذن يتجلى فن القصة أكثر في إعادة الترتيب المدروسة للأحداث التاريخية، الأمر الذي يحيل القصة إلى مبنى حكائي. والزمن يُعد مسألة جوهرية بالنسبة للقصة، وليس النقاد الشكلانيون على وعى تام بأهميته الجوهرية فحسب، بل وأيضا بالطريقة التي يكتسب بمقتضاها تلك الأهمية.

وبعد تحديد ضرورة النظرية بالنسبة للتاريخ، يعلن إخنوم عن مصطلحات معينة من التاريخ الأدبي. ويشعر على طرح السؤال المتعلق بطبيعة المعلومات. ويتساءل: ما هي «الحقيقة الأدبية التاريخية»؟ مشيرا إلى أن الإجابة تعتمد على حل مشكلة نظرية هي «طبيعة العلاقة بين حقائق التطور الأدبي وحقائق البيئة الأدبية».

لقد تمت صياغة النظام الأدبي التقليدي من دون الاهتمام بالفرق الأساسي بين مفاهيم البدء والنشوء، إذ

لا توجد هناك دراسة علمية، أيا كانت الدرجة التي تبلغها، تستطيع أن تهدينا إلى المبدأ الرئيسي (على افتراض أن الأهداف المطروحة علمية وليست دينية). فالعلم في آخر الأمر لا يفسر الظواهر، بل بالأحرى يحدد فقط خصائصها وعلاقاتها. والتاريخ غير قادر على الإجابة على سؤال واحد يتعلق بـ «الأسباب» ولكنه يستطيع الإجابة على السؤال: ماذا يعني هذا؟.

إن الأدب شامنه في ذلك شأن أى نظام معين آخر من الأشياء، لا يتولد من حقائق تعود إلى أنظمة أخرى، وبالتالي لا يمكن اختزاله إلى مثل هذه الحقائق. إن العلاقات بين حقائق النظام الأدبي والحقائق الخارجة عنه لا يمكن أن تكون حقائق عرضية، بل يمكن أن تكون فقط علاقات التكافؤ والتفاعل والانتقال والاشتراط RRP (ص ٦٠). وبعد شرح مقتضب وبسيط لمصطلحات العلاقة التي استخدمها، يدلى إختيومان بالرأى الحاسم التالي:

لما كان الأدب غير قابل للاختزال إلى مجرد أى نظام آخر من الأشياء، ولا يمكن أن يكون هو الاشتقاق البسيط لأى نظام آخر، فليس ثمة سبب يدعو للاعتقاد بأن جميع عناصره المكونة له يمكن أن تتحدد طورياً. فالحقيقة التاريخية/ الأدبية تركيبة معقدة يعود الدور الأساسى فيها إلى الناحية الأدبية (Literariness) التي هي عنصر على درجة من الخصوصية بحيث تكون دراسته ذات نفع فى حالة واحدة فقط، هي حالة النظر إليها من زاوية تطويرية جدا (RRP ص ٦٢).

إن هذا الرأى على درجة من الخطورة لكنه يلخص الموقف الشكلاني فى وجه الضغط الماركسى للتخلى عنه. ويتوصل إلى حل وسط بطريقة صحيحة (ويمكن أن نسميها جدلية إذا توخينا الدقة) من خلال تقبل الفكرة التي قوامها أن الحقائق خارج النطاق الأدبي تحدد بداية الأعمال الأدبية. بيد أنه يصر على أن المحدد الخارجى الأساسى لأى عمل أدبي هو التقليد الأدبي ذاته، وهذا بالتأكيد لا ينهى الجدل المصطبغ بين الماركسيين والشكلانيين، لكنه يفتح الأفاق لأى تطور لاحق. إذ يطلب من النقاد الماركسيين السوسيولوجيين دقة وخفة كالتى نجدها فى عمل ناقد بنوي/ ماركسى مثل لويسيان جولدمان الذى يحمل كتابه (نحو سوسيولوجيا الرواية - جاليمار، ١٩٦٤). تشابه مع لوكاش والشكلانيين أيضا، وأيا كان الأمر، فإنه من الجلى الآن أن الشكلانيين أبعد ما يكونون عن تجاهل التاريخ، بل إنهم كانوا يحملون تصورا شكلانيا مناسبا عنه. سيخضع هذا التطور من جديد حين نتجه إلى تحليل المنهج الشكلاني للأجناس القصصية. لكن قبل دراسة مشكلات الجنس الأدبي على هذا النحو حري بنا أن نتناول بعض المفردات النظرية الأساسية للتطبيقا الشكلانية الخاصة بالقص.

إن إحدى العضلات الكبيرة فى نظرية القص من أرسطو وأورباج، كانت العلاقة بين الفن القصصى والحياة، أى مشكلة الماكاة Mimesis، فالتصور الشكلاني لهذه المشكلة، وهو أبعد ما يكون عن الاستغراق فى الأمور الجمالية الخالصة أو عن إلغاء العنصر الماكاني فى القص، هو محاولة ترمى إلى

وإطالة امده. إن عملية التلقى فى الفن هى غاية فى ذاتها، وينبغى العمل على إطالتها. فى الفن تكون تجربتنا فى عملية التأليف هى الشيء المهم، وليس الفناج المنجز.

وعند إيراد هذه الفقرة وددت فى البداية أن أستخدم نسخة (ليمون وريس ص١٢). بيد أن نسختها تنتهى كالآتى: «الفن هو طريقة فى تجربة مقننة لشيء ما، والشيء ذاته ليس مهما». وفى تقديري أن هذه القراءة عرضة للتأويل الجمالى الضيق أو الخاص به (الفن للفن). إن نسخة **تودوروف** الفرنسية مقننة أكثر، فهى تقول:

L'art est un moyen dépraver le devenir de L'objet.
ce qui est déjà devenu n'importe pas pour L'art.

وبمساعدة **بروفيسور توماس وينر** من جامعة براون استأنست بالنص الروسى الذى فحواه: «الفن هو الوسيلة لتجربة خلق الشيء، لكن الشيء المصنوع ليس مهما فى الفن».

يمضى شكوفسكى فى شرح التفرير على نطاق واسع بدءا من أعمال **تولستوى**، ويرينا كيف أن **تولستوى** من خلال توظيف وجهة نظر فلاح أو حتى حيوان، يستطيع أن يجعل المؤلف يبدو على درجة من الغرابة، حتى نراه مرة أخرى.. ليس التفرير مجرد تكتيك أساسى للفن القائم على الماكاة، بل هو مبرر وجوده أيضا، وبطبيعة الحال يتحقق التفرير فى الفن عن طريق وجهة النظر وعن طريق الأسلوب، بيد أنه يتحقق أيضا عن طريق ترتيب الحبكة. فالبنى الحكائى، أى ترتيب أحداث القصة يفرّبها ويفتحها للتلقى. ولما كان

اكتشاف ما يفعله فن الألفاظ فى الحياة: ومن أجلها، ويتجلى هذا أكثر فى مفهوم **شكوفسكى** للتفرير Defamiliarization (إن مفهوم **شكوفسكى** مرتبط بنظرية عن التلقى هى فى الأساس نظرية **جستالتية** Gestaltist) وأبو بدت فى ظاهرها غير مرتبطة بصلات مباشرة بعمل علماء النفس **الجشتالتيين** (الألمان).

ويستشهد **شكوفسكى** نفسه بعمل **جاكوبينسكى** و**بودوجن** فى هذا الشأن، بيد أنه عاش فى برلين لعدة سنوات ومن المرجح أنه اطلع على أعمال علماء النفس **الجشتالتيين**. ويلاحظ **شكوفسكى** أن «التلقى يصبح معتادا وتلقائيا» ويردف قائلا: «نرى الشيء ذاته وكأنه ملفوف بكيس. إننا نعرف ماهيته عن طريق هيئته، بيد أننا نرى إطاره العام فقط، ولدى دراسة لفظة مجتزأة من (يوميات **تولستوى**) يخلص **شكوفسكى** إلى الاستنتاج التالى:

إن التعود يلتهم الأشياء والملابس والأثاث وزوجة المرء والخوف من الحريب.. وإذا كانت جميع الحيوانات المعقدة لكثير من الناس تسير بصورة لاواعية، فإن مثل هذه الحيوانات تصبح كما لو أنها لم تكن موجودة. وقد وجد الفن ليعيننا على استعادة الإحساس بالحياة: إنه وجد ليجعلنا نتحسس الأشياء، نجعل الصخر صخرا فعلا. وتلخص غاية الفن فى إعطاء إحساس بالشيء كما نراه، وليس كما نذكره. وإن تكتيك الفن هو جعل الأشياء «غير مالوفة»، حتى نصير مبهمة، وذلك من أجل زيادة صعوبة الإحساس

بتأكيد أن المبدأ الموحد في البيئة القصصية هو فكرة عامة أو موضوع. وفي العمل القصص تعكس الموضوعات وجود قوتين مختلفتين نوعاً ما، واحدة متأتية من البيئة المباشرة للكاتب، والأخرى من الموروث الأدبي الذي يكتب فيه. كذلك تعكس اهتمامات مختلفة للكاتب والقارئ: «يحاول الكاتب أن يحل مشكلة التقليد الفني في حين قد ينشد القارئ الحصول على التسلية فحسب، أو ربما يرغب في مزيج من الاهتمامات الأدبية والاهتمامات الثقافية العامة».

إن هذا الضرب الأخير من القراء يطالب، «بواقع» بمعنى، بمواضيع حقيقية ضمن سياق التفكير الثقافي المعاصر».

ويطرح توماشفسكى سلسلة من المواد الموضوعاتية التي تتراوح بين المواضيع الضاربة في محليتها وأنتيتها، والتي يمكن أن تحظى بالاهتمام على المدى البعيد، والمواضيع ذات الاهتمام الإنساني الملم مثل الحب والموت: «كلما كان الموضوع أكثر أهمية وثباتاً، أصبح أكثر ضماناً لحياة العمل الفني». لكن حتى المواضيع الخالدة ينبغي أن تطرح عبر «نوع من المادة المحددة التي ينبغي أن تكون متصلة بآرض الواقع، إذا أريد لصيغة المعالجة أن تكون جديدة بالاهتمام».

في أية رواية مطروحة يمكن أن ننظر إلى الموضوع الرئيسي بوصفه يتكون من وجبات (موضوعاتية) صغرى. وتسمى وحدات القص غير القابلة للاختزال أو الإنفاص، موتيفات Motifs، وهكذا فإننا يمكن أن نعرف القصة بأنها حاصل جمع الموتيفات ضمن ترتيبها القائم

الفن ذاته يوجد في الزمن، فإن الطرق الخاصة للتغريب ذاتها، تخضع للعادة وتصبح تقاليد تسهم في تصنيف الأحداث والأشياء ذاتها التي وجدت من أجل استجلائها. ومن هنا لا يمكن أن يكون هناك تكنيك وأقوى ثابت. وبالتالي فإن رد فعل الفنان على طغيان التقاليد القصصية في تجسيد الواقع يصيب منصبا على المحاكاة الساخرة Parodie؛ وكما يقول شكوفسكى فإنه (الفنان) «يجرد» التكنيك القصصى عن طريق المبالغة فيه.

وهكذا يحلل شكوفسكى رواية (تراسترام شاندى) بوصفها عملاً قصصياً يدور في الأساس حول التكنيك القصصى. ولما كانت هذه الرواية تحصر اهتمامها في طرائق القص، فإننا نتناول أيضاً أنماط التلقى - وكذلك تأويل الفن والحياة

إن تجريد الطرائق الأدبية وكشفها يجعلها تبدو غريبة وغير مألوفة كذلك، بحيث إننا نتحسسها بصورة خاصة.

إن التغريب لدى تطبيقه على الفن ذاته، يفضى إلى كشف الطرائق الفنية. وهكذا فإن الفن عموماً وفي القصة بشكل خاص، يمكن أن ننظر إليه بوصفه نوعاً من جدل التغريب الذي تولدُ بموجب تقنيات جديدة في الطرح، تقنيات مضادة من شأنها أن تصبح عرضة للسخرية، وهذا الجدل يمثل محور تاريخ القص.

إن أفضل تعريف جامع ليونطيقا الشكلانية الخاصة بالقص يمكن أن نعثر عليه في مقالة بـ «توماسشفسكى Tomashevsky - موضوعات» - (التي يتضمنها كتاب ليمون وريس) - يبدأ توماشفسكى

من مرور قرابة خمسين عاما على نشرها، فإنها لا تزال تعد أول كتاب منهجي للبوليطيكا القصصية، ولم يستطع أحد تجاوز توماشفسكي إلى الآن، إذ تمكن الكتاب الآخرون فقط من صقل ما سبق أن أنجزه، وتعديله.

وقد بدأ النقاد الشكلانيون أنفسهم عملية صقل البوليطيكا الشكلانية وتعديلها، وتستطيع أن تلمس إحدى نواحي هذه العملية من خلال تناول المقالة المهمة التي كتبها فكتور شكوفسكي بخصوص تعديلات معينة للموقف الشكلاني الذي طوره الشكلانيون أنفسهم وأتباعهم من البنيويين. ففي مقالته المعنونة (في بنية القصة القصيرة والرواية T.L. من ١٧-١٩٦)، يستخدم شكوفسكي هذين النوعين من القص لتطوير خصائص مشتركة بين كل أنواع القص، ولفرز بعض الصفات الخاصة لهذين النوعين التمييزين. ويبدأ بطرح السؤال الأساسي المتعلق بالشئ الذي يجعل القصة، قصة: «لا يكفى بالنسبة لنا أن نحصل على صورة ذهنية بسيطة ولا حتى تشابه بسيط بل ولا حتى وصف بسيط لحدث معين لتكون انطبعا بان ما نقرأه هو قصة». ويخلص إلى القول بأن القصة مرجهة إلى غاية معينة أكثر من الرواية، بمعنى آخر: القصة: مركبة بعناية فائقة لكي تعطينا إحساسا بالاكتمال في ختامها، على حين أن الرواية غالبا ما تختتم حدثها قبل النهاية أو تبدو قادرة على التوسع إلى ما لا نهاية.. وهكذا تلجأ أنواع معينة من الروايات إلى طرح الخاتمة Epilogue وتغير مسار الزمن حتى تستطيع أن تحسم المسائل بسرعة. (في حقيقة الأمر كان إختبوم الذي يعمل على هدى أفكار شكوفسكي قد طور هذه الفكرة). لكن في القصة القصيرة يعمل تركيب الحبكة

على السببية أو التعاقبية، والمبنى الحكائي بأنه حاصل جمع الموتيقات ذاتها، المرتبة بصورة من الصور بحيث إنها تستثمر العواطف وتطور الموضوع: إن الوظيفة الجمالية للمبنى الحكائي هي بالضبط جعل ترتيب بعض الموتيقات تحظى باهتمام القارئ.

ينطلق توماشفسكي من مبدأ الترتيب أو الدافعية Motivation. ويلاحظ أن الدافع هذا، هو دائما نوع من الحل الوسط بين الواقع الموضوعي والتقليد الأدبي. ولأن القراء يحتاجون إلى الإبهام عند الاقتراب من الحياة فإن البعض مضطر إلى أن يقدمه إليهم. ولكن «المادة الواقعية ذاتها لا تحمل بنية فنية». فإن «تشكيل البنية الفنية يستلزم أن يعاد تركيب الواقع بمقتضى قوانين جمالية. وتعتبر مثل هذه القوانين دائما تقليدية، حيث ينظر إليها حسب علاقتها بالواقع».

وبخصوص الدافعية، يطرق توماشفسكي إلى أنواع مختلفة من الموتيقات (المتصلة والمنفصلة والساکنة والمتحركة). والقيمة المختلفة للموتيقات بخصوص المبنى الحكائي والقصة، والأنواع المختلفة للرواة (الحكي العام والمحدود). والمخطط بينهما) ومعالجة الزمان والمكان، واختلافات الشخصية (الساکنة والمتحركة والإيجابية والسلبية) والطرائق المختلفة للحبكة (التقليدية والحرّة والكشوفية والمبهمة) وأخيرا علاقة هذه الطرائق بالأسلوبين القصصيين الأساسيين (الطبيعي والمقتل). إن هذه المادة على درجة من التخصص والثراء حتى ليتعذر طرحها هنا، نظرا إلى أن توماشفسكي نفسه قد طرحها بأعلى درجة ممكنة من الإحكام والإيجاز. وبالرغم

المؤلفة من الحكايات، لا يتطور الرواة أنفسهم ولا الشخصيات في الحكايات، بل ينحصر جل اهتمامنا بالفعل القصصي، أما الشخصية فهي مجرد ورقة لعب من شأنها أن تسمح بتطوير الحكمة القصصية. ويدوم هذا المنحى فترة طويلة. وحتى في القرن الثامن عشر تطالعنا شخصيات مثل (جيل بلاس Gil Blas) الذي ليس رجلاً، بل هو خيط يربط وقائع الرواية مع بعضها، وهذا الخيط رمادي. ومن جهة أخرى يمكن أن نعر على تنامي الشخصية في الآداب السابقة «في حكايات

كانتربري» تكون الصلة بين الفعل القصصي والشخصية متينة جداً. ومن الجائز أن تؤدي طريقة الحكايات التي ترتبط مع بعضها عن طريق شخصية محورية واحدة، حين يتحول إلى شخص يسافر سعياً وراء عمل، كما هي الحال في قصة (Lazarilb de Tormes) أو (جيل بلاس)، إلى إثراء القصص بمواد ذات طبيعة سوسولوجية كما هي الحال في قصة **سرفانتس** المهنونة Glass Licentizte (ودون كيخوته) بطبيعة الحال. إن مثل هذا الإثراء من شأنه أن يمهّد السبيل للرواية الحديثة والقصة القصيرة

يواسل بوريس إخنوبوم العمل على تطوير هذه الأشكال في مقتطفات من الكتابات النقدية التي جمعها **تزنزتيان تودوروف** (T.L. ١٩٧ - ٢١١) تحت عنوان «في نظرية النثر» (يمكن العثور على الجزء الثاني من هذه المادة باللغة الإنجليزية في مجلة RRP ص ٢٢١ - ٢٢٨ وفي مقالة إخنوبوم «أو. هنري O. Henry ونظرية القصة القصيرة»). يبدأ إخنوبوم بدراسة العلاقة بين الحكاية الشفاهية والقصة المكتوبة. ويوضح أولاً الطريقة التي تتفصل بها الأجناس النثرية بخلاف

ببراعة أكبر ليفضي إلى خاتمة، هي حل عقدة حقيقية. ويتساءل **شكولوفسكي**: ما هي أنواع الدوافع التي تعطينا هذا الإحساس المهم بالنهاية؟ ويفرق بين نوعين أساسيين: الأول القائم على التضاد وحسمه، والثاني على التشابه الذي يكشف عنه. في الحالة الأولى يتوجه إحساسنا بالاكتمال نحو الفعل، في حين يتجه في الثانية نحو الموضوع. لكن في كلتا الحالتين ثمة مبدأ مشترك يمارس فعله، وهو الحركة الدائرية التي تربط الخاتمة بالبداية إما عن طريق المقارنة أو التناظر.

كذلك يلاحظ **شكولوفسكي** أن مجاميع الحكايات المترابطة موجودة منذ أمد طويل قبل أن ترسخ الرواية جذورها باعتبارها شكلاً محدداً. وكان على درجة من الصرخ وهو يشدد على أن الرواية منحرفة بالضرورة عن هذه الأشكال السابقة. وكما يوضح **إخنوبوم**، فإن الرواية مستمدة من التاريخ وحكايات الأسفار والأشكال الأدبية الفرعية الأخرى، بيد أنه يشير ضمناً إلى أن مبادئ التركيب التي وجدت في المجموعات القديمة للحكايات ترهص بالمبادئ التي نجدتها في الرواية. وتغزو نوعين من البنية: الأولى قائمة على الربط Linking والأخرى على التناظر Framing. إن البنية القائمة على التناظر تؤدي إلى أعمال أنبية من طراز «ألف ليلة وليلة» و«الديكاميرون» وحكايات كانتربري، أما القائمة على الربط، فتتجلى أكثر في الأعمال الأدبية التي تطرح أفعالا مختلفة يؤديها بطل واحد. أما الروايات من طراز (الحمار الذهبي) فتتوزع مزيجاً من الربط والتناظر. ويوضح **شكولوفسكي** أن كلا المنهجين يؤدي إلى نوع من الإثراء لهذه الأشكال بأمور خارج الفعل القصصي، تسير باتجاه الرواية. فعلى سبيل المثال في المجموعة

جميع الأجناس ذى طبقات فرعية متباينة مثل الرواية الملحمية (دون كيخوته) والرواية الغنائية (فريتر) والرواية الدرامية (سكوت).

وحين تطرق إلى تاريخ الرواية باعتبارها شكلا، تصدى إخنبيوم بطبيعة الحال لمشكلة الأجناس:

لدى تطور كل جنس أدبي، ثمة زمان حين ينحط استخدامه للأهداف الجديدة كلياً أو السامية ويخلق شكلاً سائراً أو كوميدياً. وقد حصلت هذه الظاهرة ذاتها في القصيدة الملحمية والرواية المعاصرة ورواية السيرة .. الخ. ومن الطبيعي، أن تخلق الظروف المحلية والتاريخية اختلافات مهمة، بيد أن العملية ذاتها تكشف هذا المنحى ذاته بوصفه قانوناً تطورياً: التآويل الجدى لبنية مرسومة بعناية وتفصيل يفسح المجال أمام السخرية والبهرجة والمفارقة الساخرة: إن الصلات التي تعمل على بلورة الدافع وراء مشهد معين تصبح أضعف من ذى قبل ومكتشوفة أكثر. ويبدأ المؤلف نفسه بالظهور على خشبة المسرح، ويحمل الإيهام الخاص بالمصادقية والجدية: أي أن بنية الحكاية تصبح عملية تلاعب بالقصة وتحول نفسها إلى نوع من اللغز أو الصدوة. وهكذا يظهر تحليل الجنس الأدبي، أي أنه يجد إمكانات جديدة وإشكالات جديدة» (T.L. ص ٢٠٨ - ٢٠٩، RRP ص ٣٣٦).

لا ريب في أن هذا تفكير تعاقبي Diachronic وفى أنه تفكير متعق أيضاً. ويبدو الأمر كما لو أن إخنبيوم فى العام ١٩٢٥ يستشرف بورخس وبارت وطائفة

الشعر، عن الأداء الصوتى وتطور تقنيات غريبة عن اللغة المكتوبة. وهكذا توجه القصص المكتوبة نفسها نحو شكل الرسائل والمذكرات والملاحظات والدراسات الوصفية والمقالات الصحفية. . . ولم جراً. ويدخل الكلام الشفاهى القص من جديد على شكل حوار. يرى إخنبيوم أن الحكايات من أمثال تلك التى تطالعنا فى (الديكاميرون) لها صلة وثيقة بالكلام الشفاهى: أي أنها مرتبطة بالحكاية الشفاهية وحدوثه القيل والقال التى يغلف فيها صوت الراوى كل الأصوات الأخرى. وقد حافظت الروايات المبكرة والمستمدة من هذه المجموعات من الحكايات، على هذه السمة الشفاهية الأصلية. لكن بحلول القرن التاسع عشر راحت تظهر رواية جديدة مستوحاة من ثقافة قائمة على القراءة. استمر العنصر الشفاهى فى مثل هذه الصفات؛ مثل الصوت السردى الخطابى عند سكوت أو الصوت الغنائى عند هوجو - لكن حتى هؤلاء كانوا أقرب إلى الخطاب البلاغى من رواية القصة الشفاهية البسيطة. وعلى العموم فإن الرواية الأوروبية وبالأخص فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كان يغلب عليها الوصف وإبراز الجوانب النفسية أو العرض القائم على بلورة المشاهد. يقول إخنبيوم «بهذه الطريقة تخلت الرواية عن الشكل المحمى وأصبحت مزيجاً من الحوارات والمشاهد والعروض التفصيلية للديكور والحركات والإيقاعات». فبالنسبة لإخنبيوم تعتبر الرواية شكلاً تجميعياً، مكوناً من أشكال «أولية» أخرى. وفى هذا الصدد يورد باستحسان وجود هذه الفكرة فى بدايات النقد الروسى، ويستشهد برأى شيفريرف الذى كان قد أطلق على الرواية عام ١٨٤٣ تسمية مزيج جديد من

بالعمل الشعري». في الخطابة والصحافة وحتى في الكتاب العلمي بوسعنا أن نتوقع أن نجد كلمات مستخدمة بذاتها ومن أجل ذاتها وليس بطريقة مرجعية صرفة. وهكذا فإن الجمالية الأحادية النظر من شأنها أن تعتم على بعض نواحي الشعر. بيد أن التعددية الآلية التي ترى الأعمال الفنية بوصفها مجرد وثائق عن التاريخ الثقافي والعلاقات الاجتماعية والسياسة هي الأخرى محددة. وبالأحرى:

ينبغي أن يُعرّف الشعرى على أنه رسالة لغوية وفنياتها الجمالية تتلخص في هيمنته.. وبطبيعة الحال ليست العلامات التي تكشف عن تطبيق الوظيفة الجمالية غير قابلة للتغيير أو ثابتة دائما. إن كل مبدأ شعري، وكل مجموعة من المعايير الشعرية الأنثى، تنطوي على عناصر ضرورية ومميزة ومن دونها لا يمكن أن نطلق على العمل صفة الشعرية (RRP ص ٨٤).

في هذا التصور يمكن أن ننظر إلى التطور الشعري بوصفه مسألة تغييرات في عناصر النظام الشعري، التي هي وظيفة «للمهيمن المتحرك»: ضمن مجموعة معقدة من المعايير الشعرية عموما، أو بالذات ضمن مجموعة من المعايير الشعرية التي تصلح لجنس شعري معين، تصبح العناصر التي كانت ثانوية أصلا، أساسية وجوهرية. ومن جهة أخرى تصبح العناصر التي كانت في الأصل هي المهيمنة، ثانوية واختيارية. في بواكير أعمال شكسبير، كان العمل الشعري يُعرّف بأنه حاصل جمع طرائقه الفنية، على حين أن التطور الشعري يظهر وكأنه مجرد استبدال لطرائق فنية. ومع التطور اللاحق الذي شهدته الشكلانية ظهر المفهوم الدقيق للعمل

أخرى من الكتاب المعاصرين. (وبطبيعة الحال خرج نابوكوف من بيئة فكرية مرتبطة بالشكلانية بوشانج قوية). يمثل تفكير إخنوبوم عن الأجناس توسعا وتعقيدا داخل الشكلانية ويؤدي بدوره إلى السخرية. يتجلى هذا التعقيد على أحسن وجه في عمل رومان ياكوبسن كما نجده على سبيل المثال في محاضرة القاءها في جامعة ماسارك في العام ١٩٣٥ حول الشكلانيين الروس.

في هذه المحاضرة شدد ياكوبسن على أهمية مفهوم «الهيمنة» Dominance بوصفه مفتاحا للتطبيق الشكليانية («المهيمن» RRP، ص ٨٧-٨٧). وعرف المهيمن بأنه «عنصر التركيز في العمل الفني، إنه يحدد ويقرر ويحول العناصر المتبقية: إنه المهيمن الذي يضمن وحدة البنية» (RRP، ص ٨٢). «وخارج العمل الأدبي قد نبحت عن مهيمن ليس فقط في العمل الشعري لفنان معين، وليس فقط بالعرف الشعري ومجموعة الأعراف لدى مدرسة شعرية معينة، بل وأيضا في فن حقبة معينة ينظر إليها ككل» (٨٣). إن الفن التشكيلي مهيمن في عصر النهضة، والموسيقى في الفترة الرومانسية وفن الألفاظ في جماليات الواقعية. ومن خلال توليف مفهوم المهيمن، استطاع ياكوبسن أن يوجه نقدا للتيارات المبكرة عند الشكلانيين للتشديد على نقاء اللغة الفنية. ويلاحظ أن القصيدة لا تحمل وظيفة جمالية خالصة «وحقيقة الأمر أن غايات العمل الشعري غالبا ما ترتبط بالفلسفة والجدل الاجتماعي» الخ.. ويوضح بأن العكس هو الصحيح أي أنه «معلما لا يمكن أن يتحدد العمل الشعري بوظيفته الجمالية فقط، وكذا الحال بالنسبة للوظيفة الجمالية، فإنها لا تتحدد

الشعري بوصفه نسقا مبنيا، مجموعة من الطرائق الفنية مرتبة بشكل منظم وهرمي. إن التطور الشعري تحول في هذا الترتيب الهرمي، ويتغير الترتيب الهرمي للطرائق الفنية ضمن إطار (اجناسي) شعري معين، علاوة على ذلك فإن التغيير يؤثر على الترتيب الهرمي للاجناس الشعرية، وفي الوقت ذاته، يؤثر على توزيع الطرائق الفنية بين الاجناس الادبية المنفردة. إن الاجناس الادبية التي كانت بالاصل طرقا ثانوية ومتغيرات فرعية، تدنو من الواجهة الآن، في حين أن الاجناس الادبية الرئيسية تندفع إلى الخلف. (RRP ص ٨٥).

اعاد الشكلانيون - بعد امتلاكهم الوعي الذي يكتسب حذته بفعل مفهوم الهيمنة - كتابة التاريخ الادبي الروسي بطريقة أكثر ثراء وترتيباً. كذلك لغت هذا الوعي الجديد الانتباه إلى بقعة غنية من الدرس الادبي: الحدود بين الأدب والأنواع الأخرى في الرسالة اللفظية.

تحتل الاجناس الادبية الانتقالية باهتمام خاص بالنسبة للباحثين. في اوقات معينة يجري تقييم هذه الاجناس الادبية بوصفها خارجة عن نطاق الأدب وخارجة عن الشعر، بينما في بعض الاوقات نجد انها ربما لا تزال تؤدي وظيفة أدبية لكونها تستعمل على تلك العناصر التي توشك أن تؤكد لها الدراسات الادبية؛ في حين أن الأشكال الثابتة تفتقر إلى تلك العناصر (RRP ص ٨٦).

وفي فقرته الختامية أوضح ياكوبسن كيف أن الشكلانية شجعت في النهاية الدراسة اللغوية الخاصة بالنقلات والتحويلات، وهكذا سببت إلى علم اللغة ما سبق أن استعارته منه:

إن هذه الخاصية من التحليل الشكلاني في مجال اللغة الشعرية تحمل أهمية رائدة للدرس اللغوي عموماً، لكونها تهتج دوافع هامة نحو تخطي الفجوة وتقليصها بين المنهج التاريخي الثقافي والمنهج التزامني الخاص بالمقطع العرضي التسلسلي. إن البحث الشكلاني هو الذي كشف بوضوح عن أن التغير والتحول ليسا حقيقتين تاريخيتين فحسب. في البدء هناك (١) ثم يظهر (١٠٠١) ليحل محل (١)، بل إن ذلك التحول أيضاً ظاهرة تزامنية تُعاش بشكل مباشر، قيمة فنية وقيمة الصلة. إن قارئ القصيدة أو المتفرج على اللوحة الفنية يحمل وعياً ذا شقين: المعيار التقليدي والابتكار الفني الذي يبتعد به عن ذلك المعيار، ويتم إدراك طبيعة الابتكار من خلال خلفية ذلك المورد.. لقد سلطت الدراسات الشكلانية الضوء على هذه العملية المزدوجة من التمسك بالموروث والابتعاد عنه، وهي التي تشكل جوهر كل عمل فني، (RRP ص ٨٧).

وهكذا فإن الشكلانية من خلال رفضها التخلي عن الناحية الثقافية للونيطا، ساعدت علم اللغة البنوي لكى يصبح تحويلياً.

والآن إذ نلتفت إلى البنويطيقا البنوية للقص، كما تتجلى في كتابات ترفرتيمان توبوروف أود أن أؤكد أهمية عمله بالنسبة لنظرية القص. من المؤكد أن لدينا حالياً - وكذلك سيكون في المستقبل في موروثنا النقدي الأنجلو - سكسوني - أعمالاً رائعة في النقد، قراءات ذاتية

المدارس الحديثة الأخرى في الفكر. وقامت دار نشر جامعة هويكنز بنشر وقائع المؤتمر الرائعة في عام ١٩٧٠ تحت عنوان (لغات النقد وعلوم الإنسان: الجدل البنيوي)، حرره ريتشارد ماكس ويوجينيو دوناتو. والحوار الذي أنا بصده حصل حينما تصدى نكولاس رويست (وهو عالم اللغة البلجيكي والمترجم الفرنسي لرومان ياكوبسن) لرولان بارت وتزفريشان تودوروف، واتهما باستخدام قدر محدود وقديم الطراز من علم اللغة، ورد عليه تودوروف قائلا: لقد أوضح رويست محقا بأننا الذين تحدثنا عن علم اللغة هنا قد استندنا إلى بضعة أمثلة من بنفيسنت وليس إلى أضر الكشوفات في علم اللغة. اعتقد أن تفسير هذه الحقيقة يتعدى مجرد الافتقار إلى المعلومات، فقد أصبح علم اللغة منذ أيام دوسوسير مجالا متزايد التحديد، يمكن أن نطلق عليه تسمية القواعد، وهو شفرة غاية في التجريد، تولد الجمل. لكن الأدب نمط من الخطاب وليس لغة. ويبدو أن بنفيسنت أسوة بياكوبسن، واحد من علماء اللغة القلائل فقد واصل الاهتمام بمسائل تعمل على تحويل اللغة إلى خطاب (لغات النقد وعلوم الإنسان ٣١٦، ٣١٥).

ورد رويست بأن علم اللغة لا يتسم بالضيق، بل أخذ يتسع نطاقه. وياديه بارت بالقول إن علم الإشارة الأدبي يحتاج إلى علم لغة غير موجود حتى الآن. واتفق رويست مع هذا الرأي مطلقا تحذيره النهائي الذي مضاهه أن معظم المحاولات الرامية إلى تحويل المعرفة اللغوية إلى نقد أدبي هي مجرد محاولات انطباعية ولا تحمل أية شرعية تماما كأي نوع آخر من النقد الانطباعي.

لأعمال منفردة، دراسات باهرة لكتاب من مختلف المشارب، وحتى نقاشات مفيدة لمعضلات فنية معينة، (موقف الكاتب مثلا).. لكننا لا نملك أية مجموعة من الأعمال لنأخذ قصصى واحد وأوسع الانتشار ومنهجي مثل عمل هذا الناقد الشباب. لدينا نقاد من طراز نورثروب فسراى الذى يتشدد بفكرة علم النقد، وسيمضون قدما على طريقتهم الخاصة التى تدعو للدهشة. لكن لا يوجد فى الإنجليزية ما يكافئ هذه الدراسة المتأنية والشاملة للنص، التى أثبتت أيضا براعتها المتنامية بصدد أعمال معينة. إذا كان ثمة علم للآداب فإن نقادا من طراز تودوروف وليس فسراى، هم الذين سيسهمون فى إيجاده.

يتمتع تودوروف بالإضافة إلى مواهب الشخصية بامتياز أكبر وهو العمل انطلاقا من موروث الشكلانية الروسية نحو البونوليطيا الخاصة به. ومن هنا فإنه ليس مزودا بالمجهز المفاهيمى الذى طوره شكولوفسكى وتوماشفسكى وإخنيوم فحسب، بل وأيضا الدراسات البنيوية عن القصص الفولكلورية للناقد فلاديمير بروب (انظر كتاب «مورفولوجيا الحكاية الفولكلورية»، تكساس، ١٩٦٩ والتجولات في الحكاية الخرافية» فى كتاب RRP، ص ٩٤-١١٤) والدراسات اللغوية الذكية والمرنة التى أعدها رومان ياكوبسن. لقد أعاد النقد البنيوي عموما من ارتباطه بعلم اللغة. بيد أن طبيعة هذه العلاقة لم تدرك بشكل كامل، وخصوصا من أقراننا الذين يقفون فى صفوف المتفرجين. ويمكن توضيحها بشكل لا لبس فيه عبر جلد جرىء فى جامعة هويكنز فى أكتوبر عام ١٩٦٦.

كانت جامعة هويكنز آنذاك تضيف مؤتمرا حضره أغلب ممثلى البنيوية الكبار ومنظريرها، بالإضافة إلى

الاطروحة Thesis التي تشكل أساس ملاحظات شك洛夫سكى: هناك شخص هي ذاتها إسقاطات لصور بلاغية (لغات النقد وعلوم الإنسان ١٢٧).

ومن هنا ينطلق **تودوروف** لتطوير إسقاطات مائة لصور بلاغية أخرى. وهكذا فإن علم اللغة وشقيقته الأقل شهرة: البلاغة، يدخلان دراسة القصص. لكن النقاط التي ينبغي التشديد عليها هنا هي أن علم اللغة بالنسبة لنقاد من طراز **بارت** و**تودوروف**، شيء مألوف ومتداول، مجموعة من الأدوات الإجرائية المفيدة، وليس علما مبهما ينبغي على الناقد أن يهتوس عند الاقتراب منه أو يعتربه الخوف أو يزدريه لأسباب جمالية. وهذا التصور عن علم اللغة يحمل الكثير من الحسنات.

والآن أود الالتفات إلى إنجاز **تودوروف** بوصفه معنياً بالبونطيقا (لو استعرنا كلمته) الخاصة بالقصص. وهذا الإنجاز يستند أساساً إلى عمل يمكن أن نجسده في المجلدات الستة التالية:

١ - نظرية الأدب (سول، ١٩٦٥)، ترجمت لنصوص من الشكلايين الروس.

٢ - الأدب والدلالة (لاروس، ١٩٦٧) مبحث في الارتباطات الخطرة.

٣ - البحث عن النبوية (سول، ١٩٦٧) وهو مجموعة من المقالات أعدها خمسة مؤلفين وحررها **فرانسيس شال** وتضم فصولاً في علم اللغة والبونطيقا (كتبها **تودوروف**) والأنثروبولوجيا وعلم النفس والفلسفة.

٤ - قواعد الديكاميرون (موتون، ١٩٦٩).

٥ - مدخل إلى الأدب الفتاوى (سول، ١٩٧٠).

يقدم مجمل عمل **تودوروف** إجابتين لهذا الوضع. أولاً: ثمة تشابهات حقيقية بين بعض المقولات اللغوية الأساسية والبنى القصصية الأساسية (مثل الشخصية/ الاسم، النوع/ الصفة، الحدث/ الفعل). وثانياً: ثمة نظام آخر موجود أصلاً يتوسط بين علم اللغة والدرس الأدبي وأعني به البلاغة. وهكذا نجد **تودوروف** يعيد تحليل دراسة **شك洛夫سكى** للأشكال القصصية من منظورين: أولهما، يلاحظ أن نمط **شك洛夫سكى** الأساسيين للبنية القصصية - الربط والتأخير يكافئان بفتين هيكليتين أساسيتين، الإحالة إلى مرتبة أدنى Subordination أو الطمر Embedding. وتؤدي هذه البنية الثانية إلى عودة في ختام القصة إلى موقف يشبه الموقف الأول، أو يقف بشكل مواز له، مثل قصة **أوبيب** التي تبدأ بنبوءة معينة وتختتم بتحقيقها.

في الفقرة الواردة آنفاً، فإن المسألة تتمحور حول التوازي: إن هذه العملية واحدة من تلك التي صممها **شك洛夫سكى**. فعلى سبيل المثال حين يحلل رواية (الحرب والسلام) يستشهد بالتناقض الذي يمثله زوجان من الشخصيات: (نابليون - كوتوزوف / بيبير - بيزنيكوف - أندريه بولكونسكى) وفي الوقت عينه **نيكولاس روشوف** الذي يعمل مركزاً للمرجعية بينهم. كذلك نجد نوعاً من التدرج: إن العديد من أفراد الأسرة يطرحون سجايا الشخصية ذاتها لكن بدرجات متفاوتة. وهكذا يوضع **سنتيكا** في مستوى أدنى من شقيقته في رواية (أنا كرينيا).

يبدو أن التوازي والتناقض والتدرج والتكرار هي استعارات بلاغية - وهكذا بوسع المرء أن يصيغ

٦ - بونطيقا (شعرية) النثر (سول، ١٩٧١).

إن اتساع نطاق عمله هذا يجعل من المتعذر الإلمام به في عرض سريع كهذا. لكنني أعتقد بأنني أستطيع أن أستعرض طبيعته بصفة عامة وأشير إلى إنجازات محددة ضمنه، سوف أبدا بوصف الدراسات الأكثر أهمية وأختم بنقاش مستفيض لبعض المواضيع المحددة.

إذا وضعنا جانبا الترجمات، والمقالة الخاصة باليونطيقا في كتاب «البحث عن البنيوية» التي هي أقرب ما تكون إلى البيان، يكون لدينا أربعة كتب تتناول مباشرة بونطيقا القص كما تظهر في نصوص معينة. يتناول أولها موضوعا من دراسة واحدة قائمة على أدب الرسائل ويدرسها من منظور معناها ودلالاتها. والثاني يتناول مجموعة من الحكايات مؤلف واحد ويحاول أن يتوصل من خلالها إلى تصور تجريدي عن النمو الاساسي بوصفه بنية عميقة تخضع للتحويل وهي تسعى إلى الكشف عن نفسها في التعبير المحدد لكل حكاية مستقلة. ويتصدى الثالث لمشكلة الأجناس القصصية ويتناولها وفقا لمعايير جنس أدبي معين. والآخر مجموعة من المقالات كتبت على مدار أربعة أو خمسة أعوام، وتضم جميع الاهتمامات في المجلدات الأخرى وتضيف بعض المعلومات الجديدة.

إنني يستطيع الكتاب الأخير وهو «بونطيقا النثر» أن يعمل لتوضيح مجمل مواضيع تسودوروف. ويضم مقالات نظرية عن موروث الشكلاية والعلاقة بين الأدب واللغة، والعلاقة بين البونطيقا والنقد أو التحولات القصصية وكيفية القراءة. إن هذه المقالات النظرية التي

تعمل (طبعا بالرجوع المستمر إلى نصوص معينة) على وضع المقالات ضمن إطار أعمال أدبية بذاتها تبين جوانب معينة من البونطيقا القصصية. والأعمال التي تناولها بالبحث تضم قصصا بوليسية وأدبية وألف ليلة وليلة وكتابات بنجامين كونسفانت (القصصية و الصحفية) والديكاميرون والبحث عن الكاس المقدسة وبعض القصص الفقيرة التي كتبها هنري جيمس وقصص الأشباح لديه ونثر كليتكوف وأرتو.

إن نطاق عمله مذهل. وأنه وظيفي لأن خبرة تسودوروف بهذه التشكيلة من النصوص القصصية تسعفه في الكتابة بكل دقة عن طبيعة الأدب القصصى بصفة عامة، والصفات الخاصة لنصوص معينة. وهكذا فإنه حين يقرض مشكلة معينة بوصفها تحمل أهمية خاصة، فعلياً أن نأخذ كلامه على محمل الجد.

إن المشكلة الأكثر تعقيدا والأقل وضوحا في النظرية الأدبية بأسرها هي: كيف تحدث عن ذلك الذي يتحدث عنه الأدب؟ وفي تبويب هذه المشكلة يمكن القول بأن هناك خوفا من خطرين متكافئين: الأول من شأنه أن يحصل الأدب إلى مجرد مضمون وهو موقف يفضى إلى تجاهل خصوصية الأدبية ويضع الأدب على مستوى واحد مع الخطاب الفلسفي على سبيل المثال.... والخطر الثاني وهو على العكس من الأول، يؤدي إلى إحصال الأدب إلى مجرد (شكل) ويلغى صلة المواضيع في التحليل الأدبي (مدخل إلى الأدب الفتنازي ١٠٠ - ١٠١) وهذا بالضبط يحدد الحاجة لليونطيقا الشعرية:

إذا كانت البنيوية قد اتخذت خطوة أبعد من الشكلاية فإنها تحديدا من خلال التوقف عن

فصل المضمون بوصفه القيمة الوحيدة للعمل،
تبقى غير مهتمة بالمضمون. ليس العمل الفني
شكلا ومضمونا، بل بنية من الدلالات التي ينبغي
أن ندرك العلاقات والتداخلات فيما بينها (يونطيقا
النثر ص ٤٥).

وينبغي فهم عنوان كتاب **توبوروف** (ارتباطات
خطرة: الأدب والدلالة) ضمن إطار هذه المشكلة، فهو قد
اختار رواية (دى لاكلوس) التي تحمل شكل رسائل، لهذه
الدراسة: لأن الرسالة ذاتها تثير جملة تساؤلات مهمة
حول الدلالة الأدبية وتهمي الوسيلة في التوصل إلى
الإجابات. إن الرسالة القصصية تحوي بفائدة الأنماط
اللغوية والعلاماتية في التوصل، للنقاد الذي يود أن
يعتبر العمل القصصي نصا ذا دلالة معينة. يعتمد معنى
الرسالة على جميع العناصر في عملية التعبير التي
عندها **رومان ياكوبسن**: المرسل والمستلم والسياق
والاتصال. وكذا الحال بالنسبة لمعنى العمل الأدبي.
فالعمل يشير ضمنا إلى مرسله ومستقبله ويسعى إلى
تشكيل العلاقة بينهما. إن المؤلف الحقيقي والقارئ
الحقيقي يلتقيان فقط عبر هذه (الضمنية) غير المحددة،
وينبغي أن يشتركا بنظام من الدلالة يشمل تقييم الأشياء
التي يجري بحثها. وهكذا نجد في النقد الأدبي (معنى)
العمل وجميع التأويلات التي يمكن أن تستمد إليه: يمكن
للمرء أن يجد مع **سكتندال** أن شخصية (ميل دى
ثورفيل) لا أخلاقية أكثر من سواها في (ارتباطات
خطرة) وكذلك يستطيع أن يجزم مع **سيمون دى
بوفوار** بأن شخصية (مدام دى ميرثول) الأكثر سحرا
فيها: بيد أن هذه التأويلات خارجة عن معنى الكتاب.
وإذا كنا لا ندِين (مدام دى ميرثول) وإذا كنا لا نحاي

الرئيس، فإن بنية الكتاب سيطاها تغيير: علينا أن نأخذ
بعين الاعتبار ومنذ البداية، أن هناك تأويلات أخلاقية من
نوعين مغايرين كليا، الأول من داخل الكتاب (أو أى عمل
ذى متن محاكياتي) والآخر هو الذى يولده القراء من دون
اعتبار لمنطق الكتاب، وهذا الأمر سوف يتغير بشكل
ملحوظ في فترات مختلفة أو بالنسبة لقراء نوى أمزجة
مختلفة (الأدب والدلالة ص ٨٨).

يقرب **توبوروف** من ي. د. هيرش E. D. Hirsch
(يوضح جيمسون أن التشابه بين هيرش والبنويين
حول هذه النقطة يمكن أن يعود بجذوره إلى **فريديج
وكارفاني**)، بيد أنه يعطينا أكثر من هيرش في نواح
عديدة. أولا: نجد أن تصويره للمتلقي بمعنى النص أكثر
تعقيدا من تصور هيرش، من الناحيتين البنوية
والجمالية على حد سواء، ثانيا: يعد تصويره عن الأجناس
الأدبية أكثر تطورا. وأخيرا فإنه لا يتقيد بالحدود التي
تفرضها دائرة التأويل، بل يعتقد بأن النقد البنوي يمكن
بالفعل أن يسعى إلى فهم حقيقي للنصوص الأدبية،
ويعطينا إيضاحات موسعة ومقنعة لهذا المنهج، ويتجلى
كل هذا في كتابه حول الفنتازيا الذي سأتناوله الآن
بشيء من التفصيل.

إن هذه المقدمة للأدب الفنتازي مقالة في النقد
(الأجناسي). ويعد أن يدلى بملاحظة مفادها أن مفهوم
الجنس الأدبي مستعار من علم الحيوان، يوضح
توبوروف أن الأجناس الأدبية مختلفة عن نظيراتها في
مجال العلم الطبيعي (وكذا الحال بالنسبة لعلم اللغة).
في الأدب يكون من شأن كل عمل جديد أن يجرى تغييرا
في الأجناس كلها. وفي الأشكال الأدبية الهابطة وجدها

ما تم حسنها فإن الجنس الأدبي ذاته سيلحقه تغيير. وإذا أعطينا حدثاً خارقاً للطبيعة في ظاهره تفسيراً طبيعياً، فمعنى ذلك أننا نغادر الفنتازي وندخل الغرائبي. ومن جهة أخرى إذا تقلبنا ما هو خارج عن نطاق الطبيعة بوصفه مسألة طبيعية (كما هو الحال في الحكايات الخرافية)، فإننا نغادر الباب المقابل وندخل العالم العجائبي. إن الفنتازي يوجد بوصفه خطة فرز بين جيرانه الأكثر استقراراً، وهكذا فإنه واحد من الحالات الشيقة التي يرى ياكوبسن أنها المكافئة لعناء البحث. كذلك تتعرض الفنتازيا لفظ الاليجوري (الحكاية المجازية) التي لعلها تحيل الأحداث الإشكالية إلى مجرد صور تخفى في تضاعفها معنى آخر. وكذلك يتهددها الشعر الذي قد يقلل من السمة المحاكاتية أو التمثيلية للعمل. إن الفنتازي جنس قصصي بالغ التخصص: إنه أدب متخيل.

ومن ناحية الموضوع تقدم لنا الفنتازيا صفتين رئيسيتين: مواضيع الضمير (أنا) ومواضيع الضمير (أنت Thou). يتناول الصنف الأول العلاقات بين المتكلم والأشياء. ومواضيع الضمير (أنا) تشمل التحويلات في التلقى التي تعمل في القصص الفنتازية: اختراق الحدود بين المادة والروح، تشويه الوعي، كل هذه الأشياء التي تربط القص الفنتازي بالجنون والتصوف والرؤية الناجمة عن تعاطي المخدرات والتصورات الطفيلية عن العالم. والنوع الثاني - مواضيع (أنت) - تعنى بالتداخل بين الفرد والآخرين. في القص الفنتازي تكون هذه المواضيع جنسية وتعنى بشكل خاص بالرغبات المنصرفة أو المحرمة.

نجد أن الأعمال الأدبية تتم وفقاً لأنماط أجناسية مقبولة وغير جديدة. لكن جميع الأعمال الأدبية تنتسب إلى الأدب، وتمثل الأجناس الأدبية الصلات بين كل عمل، وعالم الأدب كله. يتوقف توبوروف عند هذه النقطة ليدرس النظريات الأجناسية عند ثورثروب فراي التي ينتقدتها بنبرة هادئة، لكنها مقوضة لأركانها بوصفها لا منطقية وغير متماسكة من الداخل؛ لكنها تمثل خرقاً حقيقياً لأغراضه المعلنة. ليس فراي ناقداً بنوياً، بل شخصاً مهتماً بالنويب.

تبدأ نظرية توبوروف الخاصة بالأجناس بمنهج لفرز ثلاث نواح لأى عمل قصصي: اللفظي Verbal والتركيبى Syntactic والدلالي Semantic. تتضمن الناحية اللفظية الأسلوب أو ترجيعات اللغة في العمل وكذلك مسألة وجهة النظر. وتتضمن الناحية التركيبية وعلاقات بين أجزاء العمل: المنطقية والزمانية والمكانية. وتشمل الناحية الدلالية المواضيع المطروحة. في الدراسة الأجناسية ينظر المرء إلى الأنماط في العلاقات بين جميع هذه النواحي الثلاث في العمل. وتكون الخطة الأجناسية في آخر الأمر نتيجة لعمل مستمر من البنية التجريدية للنظرية الأجناسية وإليها، وصولاً إلى الأعمال الحقيقية أى التي شكلت جنساً رئيسياً في التاريخ.

وعند تناوله للأعمال الحقيقية في الأدب الفنتازي يؤسس توبوروف تعريفه الأولى على حيرة في ذهن البطل - وذهن القارئ - حول ما إذا كان الحدث الذي جرى حقيقياً أم متخيلاً. طبيعياً أم خارج نطاق الطبيعة. ويقول إن هذه الحيرة هي في صلب الجنس الأدبي، وإذا

النقل الحرفي لواقعه (مدخل إلى الأدب الفنتازي ص٣٧٦).

لقد واكب تدهور القص الفنتازي تاريخياً بروز التحليل النفسي بحيث إن مواضيع الأدب الفنتازي باتت فعلياً محور اهتمام البحث النفسي. وتأسيساً على ذلك فإن النص الفنتازي، وهو أحد أفاق النظرية الأجنادسية غير المقيدة بعامل الزمن، يمر بصعود ونزول في الحركة الزمنية للتاريخ الأجنادسي. وقد وظف ترفزيتان تودوروف الذي استعرضت أفكاره بشكل مبتسر هنا، هذه الظاهرة الأجنادسية ليكشف بدقة متناهية كيف أن اللقد البنيوي الصحيح يستطيع أن يفعل ما يحزم المناوون له بأنه غير قادر على الإتيان به: كيف يتمكن من أن يتعامل مع معنى الأعمال القصصية وحركة التاريخ القصصي، وهي ترتبط بمعنى وحركة الحياة ذاتها.

سبق أن رأينا أنه بمقدور المرء أن يؤول مواضيع الضمير (أنا) بوصفها إبخالاً للعلاقة بين الإنسان والعالم ونظام التلقى والوعي، إلى العمل الأدبي. وإذا شئنا أن نفسر مواضيع الضمير (أنت) على الشاكلة نفسها من العمومية، فيوسعنا القول بأنها أقرب ما تكون إلى مسألة العلاقة بين الإنسان ورغباته، وبالتالي مع لأوعيه (مدخل إلى الأدب الفنتازي ص١٤٦).

وأخيراً ينظر تودوروف إلى العمل الفنتازي باعتباره ظاهرة تاريخية، جنسا أدبيا ترعرع في القرن التاسع عشر. صمبح أن القرن التاسع عشر عاش في ميتافيزيقا من الحقيقي والمتخيل، وأن الأدب الفنتازي لا يعدو كونه الضمير الباطل للفيلسوف الوضعي في القرن التاسع عشر، لكن في الوقت الراهن لم يعد بمستطاع المرء أن يؤمن بواقع ثابت وخارجي، ولا بأدب هو نوع من



(١) إن مقالة جيمسون (سجن اللغة: صورة نقدية عن النبوية والشكلانية الروسية) تعتبر مع ذلك نقداً هيجلياً للشكلانية والنبوية. وتعد قراءة لا غنى عنها بالنسبة لجميع المعنيين بالموضوع. وقد قامت دار نشر «برسكوت» بنشرها مؤخراً وترأى سبقاتلي فيش القيام بتقديم مراجعة نقدية لها في مجلة Novel عام ١٩٧٣.

للهاربقية (١)

تلاقى القطاران، النازل من الصعيد، والطالع من بحرى، فى وقت واحد تقريبا، وهى صدفه لا تتم إلا عندما يكون هناك تأخير أو ظروف طارئة. استغرقا من داخلهما، عددا لا يحصى ولا يعد من خلق الله، من ير المنظر، لابد وأن يتسائل كيف كان ينمشر كل هؤلاء فى قلب القطارين.

جلاليل وبذل، عفاريت وقفاطين، عمم ويرانيط وطواقى، والنساء من الحجاب إلى الشفتشى، مروراً بكل ما يتصوره الإنسان من الملابس. كرنفال عجيب وإن كان النازلون من قطار الصعيد أكثر خشونة، وأقل ثراء، حفر الزمان على وجوههم خطوطا. فى حين أن الطالعين من طراوة بحرى أقل بؤسا.

ينصرف خلق الله كل لحال سبيله. يصنصف الرصيف على المتسكعين والشياطين والذين أكل الانتظار وجوههم. وهم يقفون هكذا. لأنهم فى انتظار القطار الذى يأتى ولا يأتى.

كان نازلا من قطار الصعيد الجوانى. وإن كنت أنا أتبه من بحرى. ركنت جسمى لسور من الحديد يفصل رصيف الصعيد عن تل طوار الإسكندرية. كل الذين نزلوا من القطارين، يعرفون أهدافهم. إلا أنا وهو.

ريما كان يحدث عن شخص ينتظره. جائز أن يكون على موعد. وصاحب الميعاد البندرى المصراوى لم يحضر إليه. التخمينات لانهاية لها. يحدث أحيانا أن تكون لحظة الوصول إلى مصر بداية الحيرة وليست آخر المطاف. هكذا حال الصعايدة وأولاد الفلاحين عندما يصلون إلى البندر الكبير لأول مرة دائما.

(١) فصل معد لرواية لم تنشر ليوسف القعيد عنوانها: «أطلال النهار» والنهار هو الأساس من أكتوبر ١٩٧٢ والبطل ضابط كبير يبحث طوال الرواية عن قومه التى فقمعا خلال الحرب..

وجبه غايه من الشعر. الجلباب ابيض. وفي القدمين بلغة بيضاء سوقي. والراس عار والشعر منفوش. وقد التفت على شكل قتل من كثرة الإهمال والعرق.

هو الذي تحرك أولا ولكن ليس باتجاهي.

اقترب من اقرب يائس له:

. السلام عليكم

قالها بحماس وبلغة فصحي مثل ابطال التمثيليات الدينية والتاريخية التي يعرضها التلفزيون. ولكن الرد كان فاترا. بصقه البائع في وجهه. والبائع انطلقا حماسه عندما اكتشف انه يسأل قبل ان يكون زيوئا. أي لن يشتري.

. عليكم مثل ما قلتم

سأله:

دلني يا أخى أين الطريق إلى مدينة ناصر.

استمعت باهتمام. الرجل مثلي غريب عن المدينة الكبيرة ويبحث عن عنوان يعرفه. ليس مكتوبيا في ورقة معه. يقوله من ذاكرته.

حاله أحسن من حالي. فانا لا اعرف عنوانا انهب. ما اكثر دهشة الغريب. عندما لا يكون معه عنوان ينهب إليه في بلد مثل البر كله.

والبائع الذي سمع السؤال لم يرغب حتى في الرد عليه. أشار لمكتبي بعيد. كل الناس تسأله. فالبائع مفع ليس بفقرأ. وهو سريح على باب الله. يقف هكذا. حتى يحصل على رزق أولاده.

تركه الغريب وهو يمدم:

. أرض الله واسعة.

سار فتحركت وراءه. سرت بعده بمسافة لم يكن لدى سيب واحد يدفعني لأن أقطره. ولكن هذا ما جرى مضل راجلء قلقتها لنفسى. حتى وإن كان هذا الرجل يتكلم بالنحوى. والسبحة في يده تصل إلى الأرض. ووجهه لا يكاد يظهر من وراء الشعر الكثيف. فروة شعر رأسه المنقوش، تصل إلى شعر فقهه الذي لم يقترب منه موسى منذ سنوات لدرجة أنني لم أتبين إن كان شكله مقبولا أو منفرا وإن كان طاعنا في السن أو شابا أو في منتصف العمر.

الذين نزلوا من قطارها، والذين خرجوا من جوف قطاره أمم. يمدون عين الشمس. تصورت أن أمامهم سالوات ساعات وساعات حتى ينصرفوا من المحطة. ولكن الأرض انشقت ولبعثهم في نقائق، قبل أن تضيق من دهشتها وتخرج من استغرابها.

التصفت نظراتها به حتى لا يتوه منها مثلما ضاع كل الذين كانوا في القطار. طوال الطريق تعبت من الاختيار. وهامى ليس أمامها سوى هذا الشيخ الذي لا تعرف مدى نفوره من جنس النساء.

لو كانت في حياتها امرأة أم أو أخت أو زوجة أو عشيقا ما تركته هكذا أبداً. للمرأة لسات لاتخطئها العين. تظهر واضحة على الرجل. مقطوع من شجرة، هذا هو وجه الشبه الوحيد بيني وبينه

بدا لها يكلم نفسه. شاهدت شفتيه تتحركان. وتفتحة تخرج من فمه وزبد يحيط بشفتيه. مجنون أو به لطف أو مغاوى. عندما شاهدت - من جديد - السبحة في يده. قالت إنه يسمح بعدد حباتها. لا يريد أن يضيع لحظة واحدة من يومه. بعيداً عن العبادة. سيكون مصيرها الطرد. وربما الفضيحة في قلب المحطة التي لم تر محطة في حجمها من قبل أبداً.

ستسأل هي أيضاً عن مدينة ناصر. وأمرها إلى الله. وهل لديها مكان آخر تسال عنه؟ على باب المحطة الخارجى. وجد من يستمع إليه ويورد عليه. أشار لحظة الأتوبيس الذي يصل إلى مدينة ناصر. ولم يفقه أن يقول أن التاكسى موجود. - لاشكراً

لو كان مظهره غير ما شا هدته لقلت إنه إما بخيل أو حريص. يده لا تطول أجرة التاكسى التي لا تعرف مقدارها. وما معها من أموال قليلة سينتهي قبل أن تغرب شمس هذا اليوم ويأتي ليله.

اقتربت منه. توقفت فجأة واستدارت. فضبطت فيه. مد يده وأبعدها واستعاذ بالله. كان يثقل حوله دائماً. كأنه إما مطارد أو مراقب أو يخشى من خطرهما.

- يادى الندامة ما كانشى قصدى.

كان صوته عالياً وهو يرد عليها:

- وهل أنا الذى قصدت؟

وقفنا في مواجهة بعضهما قليلاً من الوقت. تسلس الارتباك إليه بصورة مفاجئة. حسب حساب كل الأمور في رحلته إلا هذه. لديه استعداد لكل احتمال سوى واحدة من بنات البندر الذى حضر إليه من أجل مهمة محددة. يعود بهما من حيث أتى.

شعر بضيق. يقرأ الكتاب من عنوانه. ويعرف اليوم من لحظاته الأولى. من الذى زرعها في طريقه حتى تحول بينه وبين المهمة التي جاء من أجلها.

ركزت كل قواها في عينيها ونظرت إليه سبلت رموش عينيها وسألت عن الطريق إلى مدينة ناصر التي لم تكن تعرف سوى اسمها. قال لها إنه ذاهب إليها. وإن كان لا يعرف مكانها. نوغرى وصريح ولا بلف ولا بدور. أول حسناته في الخطوة الأولى معه. ولكن ماذا عن سيئاته غير غاية الشعر حول وجهه. وانصرافه عن الدنيا والناس؟

قال لها إنه سيعطى ثم يذهب إلى مدينة ناصر موعده هناك بعد صلاة الظهر. والوقت أمامه طويل. والمواصلات هناك سريعة وكثيرة. الحال أحسن ألف مرة من الوضع عندهم. رفع يده التي تتدلى منها السبحة لكي يشير إلى محطة الأتوبيس، الذى يقلها إلى حيث تقصد. قالت إنها يمكنها انتظاره هنا، حتى يفرط مع أنها لم تفرط في الأخرى.

أضاعت المساحة المحدودة والصغيرة التي تبعد من وجهه. ابتساماة باهقة. كانت الأولى، منذ أن رآته. لم يقل شيئاً. ولكنها حاولت أن تفتح حقيقة يدما قالت إنها ستدفع نصيبها في الإنطار مد يده. منعها من ذلك:



رئيس الأفراس - نفاس ٢٧سم

- عيب يا حرمة.

تلامست يده مع يدها. فشعرت بتحنان غريب. استراحت للمس يده. وسعدت بكلامه، ونظرت في الأرض متصنعة الخجل الذي كانت تشعر به عندما كانت غزراء. قبل أن يحدث ما حدث ويجري ما جرى.

اشترى طعاما من أكثر من بائع ولفه في ورقة أخذها من البائع الأخير. قال لها وهما يمشيان معا إن المطاعم هنا غالية. وإن كان لا يعرف أسعارها بالضبط. فضلا عن عدم النظافة. وكذلك فإن أهل هذا البلد الكبير لا يعرفون الله ويسرقون الكحل من العين.

تذكرت أن عينها متعبتان من السهاد والسهور. وقالت إنها بعد الإنطار ستزين نفسها على مهلها وراحتها.

كان يحدثها ثم ينصرف عنها. يبدو أنه يتحدث لأتاس مجهولين لا تراهم أما هو فإنه يستمع إلى ما يقولونه. أو ربما يكلم نفسه وإن كانت لم تتبين من اللمفغات ما يمكن فهمه.

استطاعت أن تتلمح حكايته المتناثرة من هلوساته. من الصعبد الجواني هو. جات كبسة إلى بيتهم. كانوا يبحثون عن شقيقه الأصغر الذي لم يكن موجودا، هرب قبل حضورهم للقبض عليه. لا يعرفون مكانه. لم يصنقوا. أخذوا أمه الكبيرة في السن رهينة عندهم حتى يسلم أخوه نفسه.

كل هذا كان من السهل أن تفهمه. الذي لم يدخل عقلها قوله. إنهم هم الذين أعطوه السلاح منذ سنوات ويسطوا عليه حمايتهم فما الذي جعل حلفاء الأمس أعداء اليوم.

قال لها وعيناها تلمعان كما تلمع أعين المجانين وهو يركز على أسنانه:

- لن يشفي غليلي سوى رأسه.

قال لنفسه:

- المفرور يسمى نحو حلقه ويجري باتجاه منيته ويسجد لله شكرا لو كانت على يدي.

قال للهراء حوله:

- سمعنا كلامه وعابنا فعالة، فهلانا ما جرى.

قال:

- عقله يشهد عليه لا يشهد له.

لم تفهم من كان يقصد بالضبط كل ما وصل إلى ضباب إدراكها أنه يريد أن يقتل أحدا من الناس، ولكن من هو؟ ولماذا يريد أن يقتله. فقد ظل ذلك بعيدا عن فهمها. قالت له:

- الصلح خير والتفاهم أحسن.

سهمت، سرحت. هل تحكي له حكايتها وتقص قصتها؟ وإن فعلت هل تقول الحقيقة فيهرب من وجهها، ولا تراه بعد

ذلك، أم تقول كلاما «كذب في كذب» وإن كشفها تقول إنها كانت تضحك. يبدو أنه سيأخذ كلامها على محمل الجد. لقد أخذ الدنيا مقالة شقا.

وجهه لا يبتسم حتى للرغيف الساخن الخارج لثقه من الفرن. ما أسهل الكذب وما أصعب الصدق.
في كل مرة تحكي حكاية، لا تعرف من أين تأتي بها. ولكن المهم في كل مرة، هو المشور على خيط الصدقة الأول.
والباقي يأتي من تلقاء نفسه. ويدون أي تعب أو عناء منها. فضلت الصمت. لماذا تتعب نفسها وترجع نحو المشاكل.
قال لها، بعد أن أحضر كويين من الشاي من نصبة قريبة من المحطة.

- والأخت بالجويدة مني؟

- أرض الله واسعة لماذا يبدو مستجلا على الهم الذي يملأ كل ركن من أركان نفسها؟

وجدت الكلمة الأولى بسهولة:

- المنصورة.

- أجدع ناس.

- غمزت بعينها:

- ونسوانها؟

كورت أصابعها وقبلت أطرافها، تعبيراً عن الإعجاب الشديد.

ارتبك ولم يعلق.

قالت:

- اصل بذرتهم مخلطة

بان الغضب على وجهه:

- جدونا هم اللي قالوا كدة. هو أنا كنت وياهم.

سهم وخاطب الفضاء حوله: «أعجبتة نفسه فتكبر» هذه المرة فقط اكتشف أنها تجلس أمامه، فاعتذر لها بأن حاله ليست على مايرام.

قال لها بعد فترة صمت:

- الغريب للغريب عزوة. نتعكز على بعض.

نظرت له بعرفان بالجميل، لم تستطع أن تخفيه عنه. احتارت ماذا تقول. ولكنه هو الذي تكلم. قال إن طريقه خطر وإن المشى معه يؤدي إلى التهلكة: قد يصل الأمر إلى حبل المشنقة. خبطت صدرها: الشريرة ويعيد.

لا بد وأن يوضح لها الأمر. وهي التي تقرّر ماذا ستفعل بنفسها. ويمكنها أن تمشي ويا دارما بخلك شر ولكن بشرط وحيد. سرية ما سيقوله لها . إن رددت الكلام ، ولو مع نفسها . من الأفضل لها أن تنطق بالشهادتين وتجلس في انتظار الموت المؤكّد.

مشت عروق الجذعة في جسمها . قالت وهي تتنوّق طعم الكلمات قبل النطق بها:
أنا سترك وغطاك.

قال لي إنه أدهم الشرقاوي : فادرّكت أن في عقله لطفاً . أكّد أنه أدهم ولكن من الصعيد . أدهم الذي يفنّون له في الرانير كان من بهري . ولكنه لن يضرب الإنجليز فقد رحلوا . ولن يأخذ من الإقطاعيين فالقداشي لم يعد لهم وجود . والجدد اختلف شكلهم . ثم إن الغلبة . الذين من المفروض أن يعطيهم ما يأخذ من الإقطاع . أصبحوا أكثر من نجوم الليل ورمل الصحاري وخرات الفيار .

بعد أن قال لي إنه يعرف هدفه جيداً . سلّني فجأة . إلى أين يقودنا هذا المجنون؟
تصنعت الضحك لأنني لم أعرف الإجابة على سؤاله . وأوشكت أن أقول له تكلم يا عاقل عن المجانين.

سلّني من أريد أن أكون . وقيل أن أقول له نصفه الطو . تفتّق نعمتي عن اسم جديد ، إن كان هو أيوب المصري فانا ناعسة سواء رغبت في هذا أو رفضت . وإن كان هو أدهم الشرقاوي فعلى أن أختار زبينة الإقطاعية ؟ أم بنت عمه المسكينة ، أو القرية التي أحبته بصديق حقيقي . لأنها لم تكن تريد منه أي شيء . حب حقيقي بدون هدف أو غرض . خلت من الاختيار . ربما اخترت فأوقعت نفسي في القلط . قلت له:

اللي تشوفه أنت يا خوي يبقى كويس.

يبدو أنه أبو لمة . ولكنه يفشر في أني ، وأبو لمة الأصلي كان يفشر في الإذاعة فقط . ولكني لن أتركه يفشر منفرداً . قلت له : إنني سمعت بظيلة أني السيدة الأولى تقول : أنا جان دارك وتشير إلى شوارع الجيزة وتقول : إن هذا الشعب لن يفهم أبدا الخدمات الجليلة التي قدمت لها . لقد سبقت زمامي . ولابد وأن تمر سنوات طويلة حتى يدركوا عظمتي . قطر الندى لصة . وشجرة الدر محتالة . وحتشبسوت إسطورة وهدي شعراوي وقتت ضد زواج ابنتها ممن تحب في الحكمة . أنا الزعيمّة الأولى والأخيرة . لم يكن هناك قبلي ولن يأتي بعدي أحد . كانت تقول عن الناس إنهم رعا . والغفء لا يفهمون وعندما كنّا نصبح بمفردينا . كانت تزهو بنفسها وتقول . لولاي ما حكم البلاد أنا التي أدخلته التاريخ . وإن كانت لم تقل أبدا إنها قاتورة على إخراجها منه.

في مدينة ناصر ، ما إن سمعنا أصوات إطلاق النيران ، حتى رقص مثل المجنون . صاح يعلو الصوت إنه القاتل . أرغ . وأزبد واستمر يصيح حتى أتى الحراس ، ووضعوا الكباشات في يديه .

حمدت الله أن أحدا لم ينتبه إلى أنني كنت معه . وعندما تذكرت أنه لا يعرف حتى اسمي . حمدت الله من جديد أن رجلي لن تأتي في حكايته..

الباقى أمامي حكايتي أنا..

لطفى عبد البديع

ما كنت أفرغ من مظالمة «عذراء دنشواي» لمحمود
طاهر حتى وجدتني أتمثل بقول القائل وأظنه
المتنبى:

هو الجد حتى تفضل الصبي اختيا

وهتى يكون اليوم لليوم مسيدا

فالروايات أيضاً تتفاضل في المفظوظ والأقدار كما
تتفاضل العمون والأيام، وإلا فما معنى الإجماع أو ما
يشبه الإجماع على أن رواية «زينب» للدكتور هيكل هي
أول رواية في الأدب العربي الحديث، ويتجاهل تاريخ
القصة أو يتناسى «عذراء دنشواي» وهي أسبق من رواية
«زينب» في الوجود إذ صدرت أول طبعة منها في شهر
يوليه سنة ١٩٠٦ ورواية «زينب» نشرت سنة ١٩١٤.

فهل كان ذلك «لأنها» - كما ذكر صاحب فجر القصة
المصرية - ولدت على هيئة ناضجة جميلة فاثبتت لنفسها
أولاً حقها في الوجود والبقاء واستحقت ثانياً شرف
مكانة الأم في المدد منها والانتساب إليها؟

وأيّن ذلك من مازق الكتابة الحديثة التي تطل علينا
لأول مرة في رواية «عذراء دنشواي» وهي تخوض غمرات
الموت وتحمل على كاهلها عبء المصير في خضم
الأشواك العاتية لمساة دنشواي؟ وهل كانت حقاً كما
تمثل الكاتب في مستهلها!

وجرم جرمه مسفها قسوم

فحلّ بغير هانية العقاب

الرواية الأولى المنسية

ألم أن ذلك كان ثمة للكتابة ونزيعة اللغة التراجيدية التي يتدافع فيها الخوف والإشفاق وكأنها تلتقمس في الرواية نوعاً من التطهر الأسطى للتشفي من الآلام ومناجاة الأحلام.

وإلا فكيف يسوغ للرواية أن يستهلكها الكاتب بهذه الكلمات المعذبة التي تذكر فيها الحقيقة بقدر ما تتوارى فيها الحقيقة:

«ولقد خدمت في الحقيقة القابضين على أزمة أحكام البلاد بيد من حديد فنقضت عقابهم الصارم على صفحات القوطاس في بطون التاريخ حتى يفنى عن كل حقبة قد يغبتها ضمير المستقبل».

وضمير المستقبل الذي تلوذ به الرواية هو ما يجعلها في رأينا أول رواية ألم بها الوعي الروائي في الأدب العربي بالمعنى الحديث للرواية غرار رواية «دون كيشوت» لـ **سيرفانتش** برواية «روينسون كروزو» لـ **ديفو** حين يقال إن هذه أول رواية في الأدب الأوروبي الحديث وإن كانت الأولية قطعاً لرواية **دون كيشوت** فهي أسبق من اختها في الوجود، وإذا كان للحدث أو الجدة معنى في هذا السياق فمعناها - على ما ذكره **مارت رويبر** في كتابه القيم «أصل القصة وقصة الأصل» - هي حركة الأدب الذي لا يكتف عن التحقق من ذاته وعن التساؤل والتعليل ويحصل من شكوكه في رسالته وإيمانه بها موضوعاً لما يحكيه ويروي. أما رواية «روينسون كروزو» فيمكن أن تسمى نوعاً آخر من الأولية، فهي أولى يحكم أنها تصور بوضوح ميول الطبقة البروجوارية وطبقة التجار التي ظهرت على إثر الثورة الإنجليزية، ومن ثم

يمكن أن يقال إن الرواية فن بروجوازي بدأ - قبل أن يصير فناً عالمياً كلياً - بداية إنجليزية خالصة.

ومع ذلك فإنه يظهر من تحليل الروايتين ما بين **الروينسون كروزو** و**الدون كيشوت** من أوجه الاتفاق وأوجه الاختلاف. على حد سواء.

ولا يفنى ما يقال عن «زئيب» في أولية الرواية المصرية بمعناها الحديث على ما يظهر من كلام من أرخوا للرواية العربية. لأنهم لا يتعرضون للوعي الروائي وما يقتضيه وهو الممول عليه في هذا المقام.

نعم نحن لا نجادل في صاحب «فجر القصة المصرية» أن قصة «زئيب» ثمة قراءة بول بوجيه و**هنري يوردو** وإميل زولا في استطراد السرد وقلة الصفاة بالحوار وإقامة القصة على عمود الحب والدوران حوله... وأن الفرض الأول من كتابتها كان وصف الريف وكيف أقامها صاحبها على الحب أيضاً، وكانت جرأة بالغة منه، فلم يكن المجتمع يطيق الاعتراف بشرعية هذه العاطفة أو الخوض في التحدث عنها.

ولكن لا تتأثر بالأدب الفرنسي ولا اللاتين إلى الوطن ولا الرومانتيكية والكلاسيكية وغيرهما مما يكفي لتعليل ظهور الرواية في العصر الحديث بل لابد من الرجوع بها إلى ماهيتها بالمعنى الذي يرد فيه بمهامية الشيء، أن لا يكون غيره، ومهامية الرواية هي اللغة التي تجدد بها الأمة شبابها بحيث يكون تاريخها الفكري تاريخاً من اللغات الجديدة والأسماء.

والرواية ولدت في أحضان اللغة الجديدة التي أخذت تزدهر منذ منتصف القرن التاسع عشر وقبله بقليل

وهؤلاء نشأوا، أمرها عجب ومصيرها أعجب فقد كانت تنشر سلسلة في جريدة «النهر» وسلطات الاحتلال تسيطر على البلاد وتحكم في رقاب العباد ولم يسلم صاحبها من التهديد والوعيد حتى استدعاه هارفي باشا حاكمدار البوليس وأخبره مراراً وحضره من مغبة اللغة التي كان يكتب بها، فلما جمعها في كتاب اضطر إلى كتابة مقدمة يلعب فيها - كما ذكر يحيى حقي - على الحبل لئلا يقع فتق عنقه.

قال يحيى حقي: اقرأ هذه المقدمة بعناية لتعرف منها شدة حرجه، ومع ذلك فقد استطاع ببراعة كبيرة أن يتخلص (كذا) من القيود ويحبر عن أكثر ما يريده في الرواية ذاتها بل في المقدمة الاعتذارية أيضاً، فلا نؤاخذه بتذلل بين يدي الحكومة وتجنبيه المصطنع أحياناً على بني قومه ومحاولاته التوفيق أحياناً بين وأسين لا يجتمعان في حلال الوطن والاحتلال.

لقد أدرك الشعب حرجه وعرف أن انحرافه رياء كاذب غير منبعث من قلبه، وتجاوز عن كل هذه الصفات المتوقعة ليلقى باله للمسامحة في صميمها، ولعله صنف للمؤلف لأنه عرف كيف يلعب على الحبل من أجل أن يعبر عما يجيش في نفسه.

ونحن إذا كنا نسلم ليحيى حقي بأن لا تؤاخذ الكاتب لتذلل بين يدي الحكومة وتجنبيه المصطنع على بني قومه فنحن لا نسلم له بأنه كان في ذلك وغيره يلعب على الحبل لأن اللعب على الحبل لا يخلو على سلطات الاحتلال وأذئاب سلطات الاحتلال ممن يستطيعين قراءة ما بين السطور.

بحيث استطاعت أن تستوعب المعاني الجديدة للحياة العلمية والأدبية. وكيف ننسى أن كل مظاهر النهضة في هذا العصر وهو عصر إسماعيل، كانت تفرى بالكتابة منذ ظهرت مطبوعات بولاق، كالأغاني لأبي الفرج والعقد الفريد لإبن عبدبريه وتاريخ ابن خلدون ومقدمته ووفيات الأعيان لابن خلكان وغيرها من أمهات الكتب في الأدب والتاريخ والفلسفة، والتصوف وتوالي صدور الصحف والمجلات التي كانت أنهارها مناراً للفكر الجديد واللغة الجديدة التي حمل لواءها أمثال الشيخ حسين المرصفي (١٨٨٩) شيخ الأدباء وصاحب الرسالة الأدبية، وإبراهيم المويلحي (١٨٤٦ - ١٩٠٦) زعيم الكتاب في عصره وأستاذ المدرسة الحديثة في الأدب والإنشاء، ومحمد عثمان جلال (١٨٢٨ - ١٨٩٨) واضع أساس القصة الحديثة في مصر، وكان يجيد التعريب مع تمصير ما يعرفه أحياناً وله كتاب «العيون اليواظ» وهو تعريب شعري لروايات لافونتين، وعرب رواية (بول وفرجينى) وعرب (توتوف) لموليير وسامها الشيخ متوف بعد أن أسبغ عليها مسحة مصرية وقد مثلت هذه الرواية على المسارح في مصر.

ولما أراد المنفلوطي أن يصف محمد عبده لم يجد خيراً من أن يذكره بأنه «اكتب العلماء وأعلم الكتاب» كان الكتابة هي كل شيء عند الإمام.

ثم ما هي الرواية؟ البست كما قال نوح العيس حياة مأخوذة في كتاب، فكل حياة لها خاتمة وعنوان وناشر ومقدمة ونص وكلمات، وهي جميعاً لها حياة أو يمكن أن يكون لها حياة.

الصفت بنا ظلماً و بهتاناً ونسبها إلينا في تصريحه
المشهور اكبر ممثل لحكم جلالة اوارود الساباج

فكيف يقال في هذه المسألة وما اقترفه الاستعمار من
فظائع أن الأمر يقوم على أساس من سوء التفاهم إلا إذا
كان سوء التفاهم هذا من قبيل التعمية والسخرية
السوداء لأنه من حق السائل أن يسأل: بين من ومن كان
سوء التفاهم؟ وهل يصح أن يقع في الهمم شيء من
حسن التفاهم حتى يسوغ أن يقال إن القضية بنيت على
سوء التفاهم؟

وكيف يتأتى سوء التفاهم مع ما ساقه بعد ذلك عن
الحادثة بشكلها والحكمة المخصوصة يوضعها والمقاب
بقسوته والتنفيذ بظفاعته مما حرك في نفسه . على حد
قوله . وضع رواية تكون تاريخاً لهذه الحادثة السيئة
وتكلمة لما نقص من فظائع ديوان التفتيش أو أحكام
نيرون.

ولا نعرف روايتها تعرض لأزمة الكتابة بل أبطلت بمحنة
الكتابة قبل محمود طاهر يستظهر ذلك وهو يعدد ما
يلقاه في سبيلها من عناء وكأنه يلتصم فيها الخلاص،
وما كان لملته وهوليل البضاعة في أساليب البيان إذا
قورن بأهل عصره إلا أن يقول فيما يشبه اعترافات شاب
غر يرتجف القلم في يده ارتجاف قلبه بين جنبه فتسعه
الكلمات حيناً وتخذله أحياناً: وأظن أن القارئ أدرك لأول
وهلة صعوبة الكتابة في هذا الموضوع بالشكل الذي
كتبت به روايتي «عزراء دنشواي» وذلك لأسباب كثيرة
أولها وأهمها أن الأقوال مازالت لكن مختلفة في كل
شيء، في الحادثة وكيفيتها، والتحقيق وأسلوبه، والمقاب
وتوقيته.

وإذا كان الشعب قد أدرك حرجه وعرف أن انحراجه
رياء كاذب غير منيع من قلبه فهل يكون صنيعة من
قبيل اللعب على الحيل أم أنه تؤكد للكتابة التي تتحول
إلى وجود لأنها تبلغ صميم المسألة . وسبيلها إلى ذلك
لغة تتعالى على ما يلوح في مطلق الكلام من نفى وإثبات
لأنها تتوخى التعريض دون التصريح وتأثر الخفى على
الظاهر. قد يقال إن الكاتب أثر التقية والمداواة خوفاً من
بطش الاحتلال ولكن هل كان يمكن ذلك لولا تلك اللغة
التي تحمل في طياتها المسخرية واللعنات تترامى إلى
أذان الشعب في مثل رنات المزاوهر وتنقض على الاحتلال
وأنذاب الاحتلال في مثل انقضاض الصراخ.

يقول الكاتب في تصدير عجيب للرواية ظاهرة البراءة
والسذاجة وباطنه الخبث والدهاء: رواية أخلاقية غرامية
فكاهية نشرت في جريدة «المنبر» تباعاً تتضمن حادثة
اعتداء أهالي دنشواي على ضباط فرقة الدراجون من
الجيش الإنجليزي في يوم ١٣ يونية سنة ١٩٠٦.

ترى ماذا يبقى من معنى الدراجون ومهابة الجيش
الإنجليزي الذي تنتمي إليه إذا كان مصيره أن يعتدى
عليه أهالي دنشواي إلا العار والخذلان؟

وإذا أصبح ما ذكره في مقدمة الرواية من أن الكل يعلم
ما هي مسألة دنشواي المشروعة وما جرته على البلاد
والعباد من المصائب والبلايا فلن مما يشير العجب ما
يذهب إليه من أن المسألة كلها بنيت على أساس من سوء
التفاهم الذي جعل للموضوع شكلاً وأهمية زيادة على
شكله وأهميته الحقيقيتين، وكانت العاقبة المالية قصاص
مايربوا على العشرين شخصاً بين معدوم ومجلود
وسجين وطريد (كذا) . والأبدية تلك التهم الشيعة التي

من أن الجانب القصصى المعتمد على الخيال فى هذه الرواية جد ضئيل لا يتجاوز تسجيل قضية دنشواى كما حدثت.

لم يصطنع اشخاصها اصطناعاً بل أخذهم بأسمائهم ومواطنهم ومهتهم من واقع الحياة فوصفه وصف الصحفي أو وصف المورخ على أحسن تقدير، فروى لنا كيف وقعت الواقعة فى قرية دنشواى ثم دخل بنا إلى قاعة المحكمة المخصصة لنشهد الجلسة ونرى القضاة ونسمع شهادة الشهود ومراقبة النيابة والدفاع ثم صعدنا إلى ساحة التنفيذ لنحضر بشاعة أخط جريمة ارتكبها الاحتلال البريطانى فى حق شعب مصر الأبقى الوديع.

والذى قيل فى واقعية رواية دنشواى ومطابقتها للتاريخ يفضى بنا إلى إشكال الرواية الحديثة التى نشأت على انقراض الملمعة وتمردت على الطقوس والمواصفات التى اقتضتها نظرية الأجناس الأدبية التقليدية، لأنها خاضت غمار الواقع واصطنعت فى لغة جديدة لها من الشعر نصيب ومن المسرح بشخصياته وحواره نصيب وتخرج على التاريخ وتتخذ من الفلسفة بطرف ولا تخلو من الحكم والأمثال.

وهى أيضاً جنس مفتوح يوحى بأنه غير مصدود، ويحدث فى زمن مفقود يهوى إلى الزمن الحاضر، وصوت جهوى يلوح فى ثناياها صوت مستشر، فليس مما يظان من «عذراء دنشواى» أو مما يقدح فى ماهيتها الروائية أن يكون الهللاوى من شخصياتها وهو شخص حقيقى أو أن تقيم بين الأشياء والأحداث علاقة كاملة وحقيقية

وأقول الحق إن هذا السبب شوش على فكرى وكاد يكون عثرة فى سبيل مشروعى إلا أننى تغلبت على ذلك ورايت أن الاعتماد على أقوال الحكومة خير منقذ لى فى هذا المضييق الوعر فاتخذتها لى تبراساً وأنا غير راض عن نفسى.

وثانى الأسباب أن الموضوع محفوف بالمخاطر، فقد تكون كلمة فى غير موضعها . تجرّ على نفسى ما أنا فى غنى عنه، فعمدت إلى التلطيف ما أمكننى والتقهقر إلى خط الرجعة دائماً ما وسعنى حتى لا أصير فى صف الأتمين ولا أكون آخر المتكبرين أو تكلمة لماعبى دنشواى وثالثها أن الموضوع ضيق المنافذ فلا يسع إلا التسيم العليل يدخل إليه بسكون فرايت أنى لو أدخلت فيها شيئاً من الغرام وقليل من الفكاهات فربما أرضيت القارئ الكريم، فاستعنت بالله فاعاننى وتوكلت عليه وقدمتها إلى إدارة جريدة «المنبر» الغراء فتقبلها صاحبهاى هديقائى العزيزان قهراً حسناً وأوسعاً لها بين أعمدة صحيفتهما مكاناً فسيحاً.

ولقد تسامح يحيى حقى . وله الحق فى هذا التساؤل . لماذا وقف النقد الأدبى عندنا موقف التجاهل من «عذراء دنشواى» وغيرها من إنتاج محمود طاهر حقى ولماذا لا يذكر اسمه فى الكتب التى تؤرخ عندنا لفن القصة والرواية والمسرحية؟

وإذا كان يحيى حقى لا يجد لهذا السؤال المحير عنده تعليلاً سوى أن النقد يقوم - على حد قوله - على الصنف والنزوات فإنه يمكن أن يقال فى تحليل ذلك ما وقع فى وهم الراهمين - فيما ذكر يحيى حقى أيضاً -

قانونه الوحيد هو التوسع الذي لا يعرف السدود والقيود.

ولاشك أن رواج «عذراء دنشواي» يرجع جانب كبير منه إلى ما كان للمأساة من صدق في قلوب المصريين جميعاً، فقد ذكر قاسم أمين أنه رأى قلب مصر يخفق مرتين: يوم تنفيذ حكم الإعدام في شهداء دنشواي ويوم وفاة مصطفى كامل. ومصطفى كامل هو الذي أشهد العالم على الجرم الذي ارتكبه الاحتلال في حق مصر مما أطاح بعرش كرومر فخرج يجرح أنبال الخيبة وإن كان ذلك لم يشف لمر غليلاً.

مهما يكن من نوعي رواج الرواية فلا يستطيع احد أن ينكر عليها حقها في الأولوية والتقدم على رواية «زينب» سواء من جهة الفن القصصي أم من جهة السبق في الزمان.

ويكفي «عذراء دنشواي» أنها دليل ما بعده دليل على الوعي الروائي بهذا الكائن الجديد والفن القصصي الوليد فهي أول رواية مصرية لحما ودماء تباع منها آلاف النسخ فور صدورها ويصاد طبعها في فترة وجيزة وتتلفها الأيدي والقلوب ويور حولها جدل الناس ويطلعون في صفحاتها قطعة من الحياة لا يتأتى لهم مثلاً فيما لقوه من فنون الأدب الأخرى.

وعذراء دنشواي» على سذاجتها وقلة بضاعة صاحبها من الفن القصصي على نحو ما يظهر عند أباطرة الرواية في القرن التاسع عشر تدخل النفق المظلم الذي تدخل فيه كل رواية جيدة، نفق البحث عن الزمن المفقود والحقيقة الضائعة التي كتب على الإنسان أن يجادل فيها ويمارى بخبث ودهاء تشبّه له معها الأشياء

كما لو لم تكن تؤول إلى الأدب بل تتراعى - بحكم ما لها من قدرة أو من سحر - إلى واقع، ذلك أن الرواية تأخذ شخصياتها مأخذ الأشخاص الحقيقيين وتتعالى كلماتها في الزمن الحقيقي وتستظهر أختلائها في نطاق ما يجري مجرى الوقائع.

ولا يكون ذلك على ما توجبه مقتضيات الفن فحسب حيث لا يتأتى تمثيل العالم والأشياء إلا في داخل زمان معين ومكان معين كما في المشهد المسرحي والديكور المسرحي أو في أبيات القصيدة أو في اللوحة الفنية، بل على ما توجبه الاستجابة للرؤية، التي تحتضنها اللغة وأساليب الإدارة وغيرها مما تختص به الرواية.

والكاتب، وكأنه أراد أن يستدرك على النقد وينته إلى ما قد يخفي عليه، لم يفته أن يصرح بأن الرواية خيالية أكثر من أن تكون حقيقة، والموضوع نفسه - على حد قوله - ألزمه التوسع في الكتابة فابتكر ما سماه المحادثات المذكورة (ويعنى بها الحوار) ثم الحب الذي أطلق عليه الغرام وجعله أساساً للرواية.

والحبيب أنه يصرح بعد ذلك بأنه يبرأ إلى الله من أن يخدع نفسه والقارئ بأن هذه المحادثات حقيقة ويكل ذلك إلى فطنة القارئ اللبيب.

وقد كانت هذه العبارة ومثالها إيذاناً بمغامرة جديدة في الأدب العربي الحديث تسمى الرواية التي لا هي مقامة ولا سيرة ولا رسالة بل كائن حي جديد استطاع بما خول من حرية في أساليب البيان منذ ظهرت طلائعه في القرن السابع عشر أن ينزع الرواية من جيرانه الأقربين ويظهر بلقب المنتصر الذي يمكن أن يقال فيه إن

فى دونكيشوتية عجيبة ترى فى طواحين الهواء مرية جبارين.

وهذا هو الوجهه فى الظلام الدرامى الذى يكتنف الرواية وكأنه سحابة سوداء يجلل الرواية من أول كلمة فيها إلى آخر كلمة، وهى سحابة الجرم وما يثلوه من عقاب وما يتخلله من محاكمة حتى ليصح أن يكون عنوان الرواية الجريمة والعقاب.

غير أن مؤدى ذلك على ما يقتضيه قانون العدالة فى الحياة المستقيمة أن يوقع العقاب على الجانى جزاء الجرم الذى ارتكبه ولكن العقاب الذى نحن بصدده يتعامى عن الجريمة وأصحاب الجريمة وينفصل عنها وعندهم ليقع على غير الجناة ولا يعوزه أن يجد الذين يحاصون عنه فى غطرسه وإباء حتى ليكاد يقع فى الوهم أن الأبرياء جناة والجناة أبرياء.

وهذا فيما نرى ما تترامى إليه عقدة الرواية وهى تحاول أن تنتزع الحقيقة من بين براثن الباطل وأفاعى الظلام.

فلاحتلال له منطق وإيديولوجيته التى منها التلبس وتزيين الباطل وإخراجها فى صورة الحق والنظام بالعدالة وهو ظالم غاشم قد بيت النية على الانتقام من الأبرياء من أهالى دنشواى ونصب المشائق لهم وأقام المحكمة المخصوصة ذرا للرماد فى العيون.

وهو ما أفضى بالرواية إلى الإفبال فى التعريض فاسيقتها اللغة حيناً وخذلتها أحياناً أخرى كما قدما وظل الدال ينازل المبلول وظلت الكتابة تتأرجح بين الأضداد سواء فى الأحداث أم فى الشخصيات وهى

تحمل فى طياتها الموت والحياة فعنزاء دنشواى التى تطلعا بها الرواية فى مستهلها توبعها الشمس وكأنها تزفها إلى مصيرها المحتوم فهى تسير كأنها إحدى بنات حواء الفرعونية وفى أسفل شفتها السفلى شجرة صغيرة مرسومة بالوشم. فهل كان يخطر ببالها وهى تحمل فوق رأسها قفة الدقيق أنه لانسبب فيه لأهلها وعشيرتها وكلهم ينتظر الموت أو ينتظروهم الموت، حتى كأن ما تحمله شبيه بما حمله صاحب يوسف فى السجن من خبز تاكل الطير منه وفسر يوسف رؤياه بأنه يصلب فتاكل الطير من رأسه، وهل كانت مأساة دنشواى إلا من الحمام وأبراج الحمام؟

وأهل القرية تحملهم الرواية وكأن الموت يحوم حولهم إلى نايهم يحاور بعضهم بعضاً فيما يعنيههم من أمور ولا تنسى أن تذكرنا بأنهم أشخاص حقيقيون ينتظرون دورهم فى المساء وليسوا كالأبطال التى يطالعون أخبارهم فى سير عترة وأبى زيد الهلالي، كما لا تنسى أن تذكرنا بنصيب المرأة فى هذا النادى تحاور وتناقش وتأخذ وتعطى على خير ما يتوقعه سعادة صاحب تحرير المرأة (كدأ) أى قاسم أمين.

ولكن إذا كان للرواية من بطل فالهلباوى هو بطلها التراجيدى بكل ما تحمل الرواية من ذلك المعنى فى اللغة المزوجة والإيديولوجية اللتجسة والصراع الخفى بين الأضداد تلتهب به نفس صاحبها. وهى تكلوى فى ذلك المونولوج الذى أدارته الرواية بينه وبين ضميره قبل أن تصنع منه الجلال الذى يسوق نقرأ من عشييرته إلى الموت على أعواد المشائق ليشهد العالم على الخسة التى تفضى بصاحبها من جراء أطماعه إلى سوء المصير.

أحمد فؤاد البكرى

بدأت هواية التصوير منذ أكثر من مائة عام، وكان إلزاماً على المصور في هذا الوقت بعد تسجيل لقطاته، أن يقوم بتحميض أفلامه وطبع صورته بنفسه. ولكن بعد أن تخطى التصوير الضوئي الحاجز الأبيض والأسود، ودخل إلى عصر الإنتاج اللوني في بداية الستينيات انحصر عمل أغلب المصورين الهواة في عمليات التقاط الصورة، وتعمقوا فيها وتتنوع إنتاجهم واجتازوا الواقع وأصبحوا قاندين بمهاراتهم وبتقنيات فنية جديدة على تسجيل لقطات لموضوعات غير موجودة أمامهم ولكن بمساعدة ما هو موجود.

لقد ساعدتهم في تنفيذ ذلك آلة النظم الآلية للكاميرات ذات التقنية الرفيعة المستوى، وتشبعها؛ ولكن لم تنتج حتى الآن الكاميرا التي تستطيع أن تضيء على التكوين الشكلي أو للتوزيع الضوئي أي نوع من الإبداع الفني. فالعمل الآلي في هذه الآلة قد يغطي العمليات الميكانيكية داخلها، والإلكترونيات تقوم بالعمليات الحسابية أو التنظيمية، وكل ذلك يقدم للمصور أساليب مختلفة لتسجيل لحظة ناجحة في تعريضها الضوئي، وواضحة التفاصيل، بهدف تفريغ المصور لاهتمامه الأساسية وهي الإبداع والابتكار فما زالت المقولة سارية: «إنها ليست الكاميرا ولكن من يلف خلفها».

وكما تطورت الكاميرا ومعدات التصوير التكميلية، فقد تطور فكر المصور وبالتالي إنتاجه وغطى ذلك عمليات تسجيل الصورة، وأيضا عمليات الإظهار والتكبير لمن يحتفظ من الهواة برغبته في إكمال رحلة التصوير حتى نهايتها. فأصبحنا نرى الآن في المعارض الكثيرة لفن التصوير الضوئي إنتاجاً مبرحاً في جميع مراحل عملية التصوير، ابتداء من التسجيل حتى تكبير الصورة.

وفيما يلي بعض الأفكار التي تساعد على تطوير الإنتاج والانتقال به إلى الخيال الإبداعي:

التشكيل في التصوير الضوئي

في أثناء التسجيل:

- ٦ - كما يوجد بالأسواق عديد من للرشحات للحرفة للألوان أو المؤثرة عليها، وهي ذات تصميمات مختلفة. من أهم هذه الرشحات اللوح القطبي الذي قد يستخدم بغيره للإشباع اللوني، أو مع آخر بحيث يكون أحدهما على العكس والآخر على المصدر الضوئي الصناعي، أو يكون الاثنان على العكس وبينهما قطعة من البلاستيك الشفاف.
- ٧ - موشح هاريس، إذا اخترنا موضوعاً من الطبيعة به حركة خفيفة، والوان مختلفة كمسطح مياه في منطقة زراعية، فإننا نتمكن من الحصول على تشكيلة متداخلة من الألوان للجزء المتحرك، وذلك عند استخدام ثلاثة رشحات ملونة (الأحمر رقم ٢٥، والأخضر رقم ٥٨، والأزرق رقم ٤٧)، وذلك عندما نسطح هذه الرشحات متتابعة وهي متشابهة.
- في مجرى عمل لها يدور أمام العنسة في أثناء التعريض بسرعة غالق بطيئة ($1/30$ أو $1/60$ من الثانية) مع فتحة ف / ١٦ وليلم ملون حساسية ١٠٠ إنف.
- ٨ - يمكن إعادة تصوير صورة بعد إضافة شيء إليها كخفيط تمرره حول صورتين لرجل وامرأة مثلاً، من خلال ثقبين، فيبدوان كما شقين أو لصق جزء مقطوع بخلفية من صورة على صورة أخرى. إن إعادة التصوير تُمكن من إضافة أشياء كثيرة على الأصل كنماذج شفافة أو معتمة أو أي إضافة تنتمي مع الموضوع.

في أثناء الإظهار:

- ١ - للتأثير الساباتيوري: إحدى التقنيات المشيرة لعملية التحميش، لتتوزع نتائجها مع الفيلم السالب الموجب الملون وايضاً مع الفيلم الأسود الأبيض.
- عند تعريض الفيلم في مرحلة التحميش وقبل مضي نصف زمنه (من $1/30$ إلى $1/60$) لكسبة مصدبة من الضوء الأبيض تتحول ألوان الخيالات الكامنة وبعض أشكالها إلى شيء آخر فاتن. وهذه التحولات لا يمكن التنبؤ بها لأنها نهائية وتتوقف على الجرعة الضوئية التي عرض لها الفيلم، لذلك فإن

- ١ - إن حركة الكاميرا مع اتجاه حركة الموضوع المتحرك توقف حركته على الفيلم، واختيار سرعة غالق بطيئة إلى حد يسمح بحركة بعض أجزاء الموضوع فتظهر مطموسة مما يعطي نوعاً من الإبهام بالحركة فيضيف سحراً للتكوين.
- ٢ - قد يكون الموضوع ثابتاً والكاميرا متحركة كما يحدث عند التصوير ليلاً من داخل سيارة متحركة تمر أمام مصابيح الشارع البيضاء أو اللونة، وذلك مع فتحة حدة متوسطة السرعة (B). وقد تكون الحركة باليد دائرية أو طولية أو مزيجاً من هذا، وذلك، بينما يكون المصور واقفاً بثبات أمام أضواء الزينة. المهم في هذه الأوضاع تخيل النتائج وإجراء عدة تجارب لاختيار أفضل التكوينات.
- ٣ - نحصل على تخطيط هندسي ضوئي جميل عندما يسجل على الفيلم مسار ضوئي لمصباح صغير متصل ببطارية $1/2$ فولت مدلى من السقف بخيط رفيع. إن نغم المصباح ليتأرجح في عدة اتجاهات والكاميرا مثبتة على الأرض، وغالظها مفتوح ترسم بالضوء عملاً هندسياً كدوائر أو بيضاويات متداخلة نتيجة مجموع الحركات. يمكن تغطية العنسة برشح بلون جديد مع كل حركة من حركات هذا البنودل الضوئي. كما يمكنك تطوير هذه العملية بتعليق خيط المصباح لينزلق على خيط آخر مثبت من طرفه على السقف.
- ٤ - إن حركة العنسة الزووم للدخل أو الخارج في أثناء التصوير بسرعة غالق بطيئة ($1/60$ مثلاً) لموضوع غير متحرك وفي ألوان أو أضواء متباينة يعطي تأثيراً تخطيطياً نادر مركز الانتباه في الموضوع مما يرمي بالانتشار.
- ٥ - بالأسواق الآن مجموعة كبيرة من العدسات المنشورية للكررة لفيال الموضوع على الفيلم. هذا التكرار قد يكون سداسياً أو رباعياً بتوزيع متوازن أو مركزي أو غير ذلك. بعض هذه العدسات به فراغ في الوسط ليعرض خيالاً حقيقياً للموضوع وحواله عدة خيالات وهمية كوتحتها العنسة المنشورية.

للخيالات المختلفة ويكون من نتيجتها إنتاج شيء جديد غير واقعي وغالباً يكون محميراً للمطلق لأنه متحيز من القيد الطبقي.

قد يكون الجمع بين سوابل الأفلام أو موجباتها في أثناء التصوير بأسلوب التعريض المتكرر، وهذا بالطبع أصعب دون شك، لأن فرصة الاختيار والتعديل غير موجودة. كما يجب أن يكون تعريض اللقطتين محسباً في قيمته، فمع الفيلم السالب يقل التعريض بمقدار حوالي نصف فتحة إضاءة إلى فتحة كاملة، ومع الموجب يزداد بالقرن نفسه.

كما يمكن الجمع بين سالب وموجب للفتحة نفسها ومن المكان نفسه، أو بين سالب وموجب منقول عن السالب، ويفضل ألا ينطبق السالب على الموجب تماماً عند تكبيرهما.

بعد الحصول على الصورة:

١ - تحصل على تأثيرات جذابة عند نقل الأصل سواء أكانت صورة سالب أو موجب على فيلم كوداليت ضعيف الحساسية. وقد يتكرر النقل مرة أو مرتين أو أكثر إمعاناً في إظهار تأثيرات أعمق.

٢ - تضيف لمسات خفيفة أو قوية من اللون خاصة نقية جداً لتحديث تغييرات لونية على بعض أجزاء الموضوع لتأكيد اللون أو إصلاح عيوبها، ما (كالنقط البيضاء أو المساحات الالقية في كشافتها اللونية) أو لتضيق بقع ضوئية في الخلفية، أو كإضافات لونية صغيرة وقوية كالزهور في المناظر الطبيعية، وتعمل بكفاءة في هذا المجال لمسات خفيفة بقلم فلوماستر رقيقة أو قديمة.

٣ - يمكن إنتاج تشكيل زخرفي جميل عند تكبير أربع صور، إثنان منهما في الوضع العكسي للسالب مع توزيعهما متجاورين؛ فحصل على تخطيط تكرر حول مركز محدد.

٤ - من السهل إنشاء تكبير لوني من مجموعة ألوان كوداك الزينية تثبت على سطح قطعة فيلم أظهرت دون تسجيل عليها، ويعد جفاف الألوان نضجاً منها على صورة على ورق سالب أو موجب.

تكرارها نادراً ما يعطي التغمات اللونية أو الشكلية نفسها. هذه التحولات قد تكون ألواناً جديدة مكملة للألوان الأصلية أو ألواناً أخرى متشعبة لم تنبثق على رؤيتها في صورتها أو قد تتحول أجزاء من الخيال الكامن في السالب إلى موجب وفي الموجب إلى سالب. كما قد تظهر تفاصيل كانت مخفية في مناطق الظل أو تخفى أخرى، أو قد تبدو صورتنا وكأنها مرسومة بالقلم الرصاص. وفي بعض الأحيان يكون هناك خط رفيع أسود أو أبيض فاصل بين كمناطق عالية الإضاءة والمعتمة، يعرف باسم خط ماكزي. هذا الخط هو ما يميز العمل الساباتييري عن التشميس.

إن هذه العملية تجريبية فيجب الالتزام بما ذكر باعتباره دليلاً لك، وستستملك القدرة في النهاية على التحكم في التعريض الذي يفضل أن ينفذ بواسطة ضوء المكبر يساعد في هذا المجال. لذلك تجرب دائماً هذه العمليات على نسخة أو نسخ غير الأصل، وبالخبرة ستحصل على نتائج جذابة.

في اخفاء التكبير :

١ - ضع ورقة حساسة على قاعدة المكبر وضع فوقها أي نماذج شكلية تختارها من بين المجسمات كالديابيس أو الأشكال الهندسية أو الزخرفية أو التصويرية وعرض الورقة الحساسة لضوء المكبر ثم أكمل مراحل إظهارها. لا يشترط في هذه المحاولة أن تضع إضافاتك ملاصقة للورقة الحساسة تماماً فقد يكون ذلك بعيداً عنها أو مجسماً على لوح زجاجي أو مجرد نقطة مياه ملونة أو بياض بين لقطتين من الزجاج فتسقط أشكال مختلفة من التداخلات على الورقة الحساسة. كما قد تكون وسيلتك إضافة إلى خيال سالب أو موجب، أو دمجها داخل المكبر ليطلع على الورقة الحساسة.

٢ - الساناتوش: جمع بين سالبين أو موجبين أو سالب وموجب عند التكبير أو العرض على الشاشة. وثمة أسلوب بسيط في تنفيذ ولكنه جميل في نتائجه إذا وفق المصور في الاختيار عند الجمع بين أشكال وألوان

الحوار الصامت



إيلي أبو رجيلي

نجرى شلبى

يقدم الفنان إيلي شفيق أبو رجيلي والفنان وليد محمد كمال الدين مفهوماً جديداً للتصوير الفوتوغرافي وما يعنيه لهما، فالتصوير الفوتوغرافي بمفهومه الأولي كتسجيل (للمناسبات والأصدقاء والطبيعة.. إلخ) لم يعد الغاية بل اتسع مفهوم التصوير للتعبير عن الإحساس والانفعالات.

إن أي لحظة يسجلها المصور بالكاميرا تحمل إحساسه ومشاعره ورؤيته الفنية، وهو يوظف خصائص التصوير الفوتوغرافي في اللقطة من ناحية أولوية الرؤية أو التكوين داخل كادر الصورة وكذلك إمكانات الآلة من فتحة العدسة والسرعة واختيار العدسات المختلفة والمرشحات (الفلترات) وهو لا ينسى ما للإضاءة من أهمية سواء في التكوينات الصامتة أو الحية في الطبيعة وما يمكن تقديمه بتوظيفها الجيد، كل هذا بجانب الحيل التصويرية الناتجة عن الخبرة والتجارب، بعد ذلك تأتي مرحلة العمل وهي بلا شك مرحلة ذات أهمية يمكن من خلالها إضافة تأثيرات تصفي على الصورة إبداعاً مميزاً.

أما عن الخصائص الفردية للفنان إيلي أبو رجيلي فيلاحظ أنه تستهويه التكوينات التي تسجل جماليات الواقع في لحظة معينة كما هي دون التدخل للتغيير فيها، وهذا بالطبع يتطلب اختيار زوايا مناسبة وقياس كمية الضوء الساقطة داخل الكاميرا.

أما الفنان وليد كمال الدين فيستهويه التكوين الحر المطلق بالإضافة إلى عامل اللون ويمزج بين رؤيته البصرية وخياله التشكيلي فيمارس التصوير من خلال عين الكاميرا أثناء التصوير وفي المعالجات أثناء الطبع.

هذه الجهود مع غيرها من أعمال مصورين آخرين تحول التصوير الفوتوغرافي إلى فن قائم بذاته يحركه الحس الإبداعي للمصور ورؤيته التشكيلية بالإضافة إلى دوره الإعلامي وإبراز معالم البلاد الحضارية والتراثية والطبيعية من جهة أخرى ولا شك أن الوعي أخذ ينتشر شيئاً فشيئاً من خلال تلك المعارض الخاصة بالتصوير التي تقدم لنا أعمالاً متميزة وخالقة من خلال رؤية فنية وزوايا تصويرية ونتائج تتميز بتدرج النور داخل المشهد والبعد المنظور بوجه عام، ويتميز بالجانب التقني من التصوير ويؤكد رؤية محبة للفن والطبيعة من خلال عين الكاميرا التي تنطق بامتياز ما تعجز عن رؤيته عين الرسام الكلاسيكي.

إن التصوير يعبر عن أهم الإنجازات في التاريخ المعاصر منذ أن اكتشف في القرن الماضي، وهو الآن يأخذ منحني جديداً وهما في تاريخ البشرية وكل صورة هي في الحقيقة تسجيل للواقع وتسجيل للزمن، بالإضافة إلى قيمتها وشكلها الجمالي.



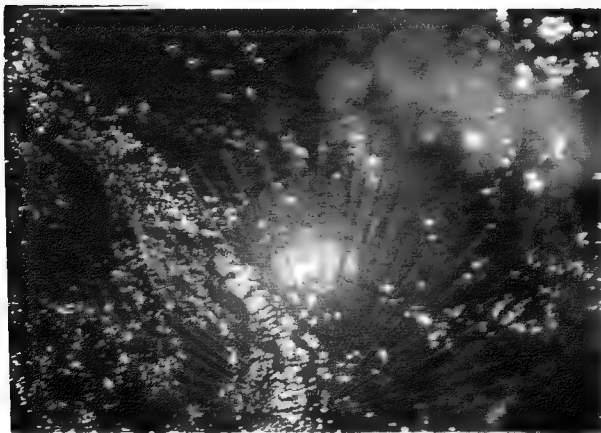
وايد محمد كمال الدين، (شريع)



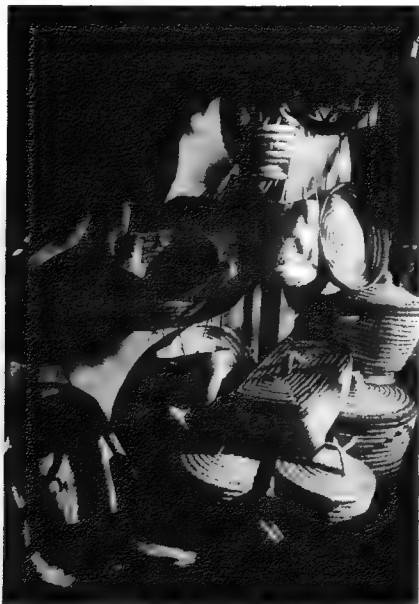
إيلي أبو رجيلي



إيلي أبو رجيلي



وليد محمد كمال الدين ، صورة تشكيكية



وليد محمد كمال الدين، (صناعة يدوية)



إيلي أبو رجيلي (طليعة)



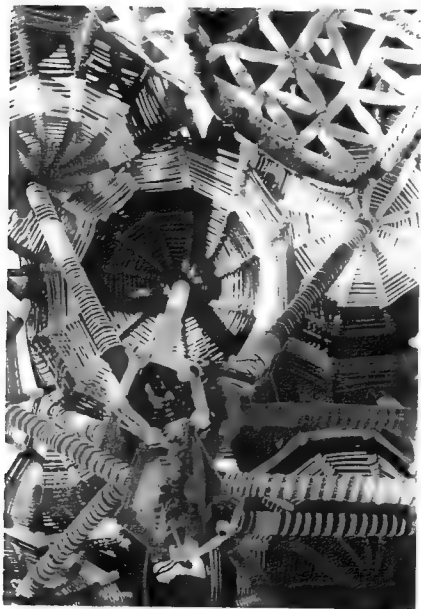
إيلى أبو رجيلى، غروب فى بحيرة البرلس ناحية بلطيم



وليد محمد كمال الدين - صورة تشكيلية



وليد محمد كمال الدين، (عيون)



وليد محمد كمال الدين - صورة تشكيلة

عمادى الزنكرى

هل ترى يا صاحبى ما الذى يحدث بينى وبينك كلما
حدثتني وكما اصفيت إليك ؟ يحدث يا صاحبى اننا لا
نبقى اثنين منفصلين بل نصير ذاتا واحدة، فالكلمات
تجمع بيننا، المعانى المخبوءة فى الكلمات تنسرب منك
إلى بما فيها من تنوع وتتاقض وتعتد وكثرة، المعانى
بيننا مادة جديدة تشمنها الكلمات فما هى إلا لحظة من
الزمن حتى تذوب هذه المادة فينا بل لعلها اثبت حضورا
وأقوى رسوخا من خلايا الجسد منا، فالذكرى تحفظها
على مدى الأيام والسنين حيث تنقضى تلك الخلايا
لتمتعيد تجدهما، صوتك يا صاحبى يقوى ويخفت،
يصضب ويهدأ، إنك تفضب وتلين فاحس بك فى كلماتك
تلهو بمشاعرى وتمعب بفكرى، تسكت أحيانا فتتوثر
اعصابى وأطلع إليك بكل بدنى وجوارحى كمن يريد أن
يملا صدره بهراء افتقده فجأة.

أنا والحكاية

قراءة غير امثالية
فى حكاية غزوة بئر ذات العلم

إننى وإياك يا صاحبى عندما تصدتنى أو عندما
تحكى لى بعض حكاياتك العجيبة كسفارك فى لجة،
كلماتك ومعانيها، أصواتك وصمتك، صغفك وهذوئك
فيض إلهام يسرى كالدماء فى عروقى، به أشهد أبطال
الحكاية يصارعون فاقرح لانتصارهم وأحزن لهزيمتهم،
ويه أستحضر فى سرى نساء الحكاية وأنعم بسمر
عيونهن، ويه أيضا أسعى إلى إزاحة هؤلاء الأبطال
لأعيش داخل الحكاية أصارع ما يصارعون وأعشق كما
يعشقون، عالم الكلمات يسكننا، فهو أحلامنا وهو
يقظتنا، وهو خمومنا وهو أنيعاثنا، إنه ولادة الأشياء فينا
وحولنا منذ الأزمنة الأولى.

فما سر الحكاية وكلام الحكاية يا ترى؟ كم افتراضا
افترضه أهل اللسان وعلماء النفس والاجتماع؟ كم جوابا

صلاخلة لأبد منها : تجرب هذه الكلمات لغة جديدة تعرض عن
النقد وتحوله إلى إبداع لأنها صادرة عن شخص مارس اللعبة بكثرة
فوجد لها رتيبة وفضل عليها متعة السماع وحلاوة المشق، عشق
الحكاية.

تبتنيها فترة من الزمن ثم تخليتها عنه لننقصه بأخر سيكون مصيره هو أيضا النفي لا محالة هل القصور كامن فيها نحن أم أن الحكاية جنس رئيسي لا نكاد نلامسه حتى يند من بين أصابعنا كالهواء اللين، الحكاية سؤال محير متواصل يدمر ثقتنا في أنفسنا لأننا نعلم أنه سنأتي لا محالة اللحظة التي سنقع في شركها صيدا طيعا سهلا، نعم سنقع في شرك الحكاية لا كنقاد نصرزوا بمصطلحات التحليل والتصنيف والتأويل والاستنتاج وإنما - ويا للخجل - كمتهافتين على رواتها تتلمى اللذات الحلال والحرام التي تمرضها علينا في أطباق الذهب والفضة وقصور اللؤلؤ والمرجان.

لكن ماذا يحدث اليوم؟ أين نحن والحكاية؟ إنها تبتعد عنا كسراب خادع، رواة الحكاية انقرضوا أو يكادون، فما حيلتي يا ترى؟ أقرأها؟ وهل نقرأ الحكاية؟ وهل للكلمات المطبوعة والصور الجامدة على الورق الصقيل البارد أحزان وأفراح؟ هل أشاهدها على شاشة التلفزيون؟ وكيف سنبلغ إلى عندئذ؟ ماذا سيحدث لها بين مخرج يتاول وممثل يجسد ومصور يثبت ويحصد؟ أين شمسو البطل في هذا السجن البللوري الضيق وأين روعة العشوق الشافي في طيات الهم بعد أن صار أشبه ببضاعة تافهة نستهلكها متى شئنا وحيث شئنا؟ ما أتفه الحاكي والحكاية يتحكم فيهما زر صغير؟ ثم أي حاك هذا الذي استحال صورة مسحاء ويعد أن مسخت ألوان وجهه الوقور وغابت تجاعيده تحت أصباغ الماكياج ليعرض كلمية بلاستيكية لامعة في واجهات الفرجة السريعة؟ وما أتفه هذا الحاكي عندما يظفي فجأة من شاشة التلفزيون ليموضه مشهد إعلان أو بسبب انقطاع كهربائي خارج دوما عن النطاق.

الحكاية عقد بيني وبينك يا صاحب الحكاية وهو عقد بنوده تظنن وإيهام، لكنه عقد مقدس وأي رسول يتوسط بيننا سيخونني ويخونك لا محالة.

وهكذا بدأت الحكاية:

بباسم الله الرحمان الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد، الحملة رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، روى عن السادة الأخيار الناقلين عن محمد بن أسحاق الواقدي وجماعة من أهل السير والإشارات أن رسول الله صلى الله عليه وسلم لما رجع من غزوة السكاسك والسكون وهو مؤيد منصور بإذن من لا تراه العيون ومعه المهاجرون والأنصار وعليه وعليهم من الله السكينة والوقار، فبينما هو سائر مع أصحابه إذ نظر إلى أرض تسر الناظرين، وهي روضة كأنها من أبهج البساتين، وقد خفيت من كثرة الطلح والأراك، ليس لها طريق يعرف ولا مسلك يوصف، ولم يوجد فيها إلا صريح الفيلان وأصوات الجان، فلما رأى النبي صلى الله عليه وسلم تعجب غاية العجب، ووقف بأصحابه وأمرهم بالتزلف ونصبوا الخيام والأعلام للرسول فنزل ﷺ وهو في وجل عظيم، وقلق شديد، وقد اعتراه الملش الشديد، فكم تلك صلى الله عليه وسلم في نفسه ولم يده لأصحابه شفقة عليهم، لأنه كان صبورا على الأمور ورحيما بالمسلمين..

علمتني قواعد العقلانية الراسخة، وشروط العلمانية الصارمة، أن الحكاية جنس متخلف بين أجناس الأدب الراقية، فهي لا تستعيد تاريخا وقع وإنما تخيل بتاريخ لم يقع، وهي لا تستجيب لنظم العلم أو شروط المنهج،

اقتنيتها من الشمال البعيد بالاثمان الباهظة، أسواق
المضاريب النقدية وأصحابها الشامخون هناك بكل
أنفهم النقدية حبسونى فى قواعمهم الصلبة، فكنت
أنتكس، وسطروا بالمستقيمات كيفيات متعنى بالمثل
والقصة والخرافة والحكاية، نطأوا أبطالى وأحصوا
أنواعهم، سلبونى من الاميرات الجميلات بعد أن
استمالت عندهم إلى علامات شبيهة بالمنبهات الصوتية
المنبعثة من السيارات فى الطرقات، أو بالإشارات
الصوتية المتبادلة بين السفن المتباعدة، فكت نقاد الشمال،
وتبعهم فى ذلك النقاد فى الجنوب أزمان الحكاية
وأمكنها ومفاجاتها وصورها، وشرحوها شخصياتها كما
تشرح جثث مشكوك فيها بمشارب الأطباء الشرعيين،
وضمروا الحكاية فى آلات الحاسوب، وأخضعوها
لمصطلحات اللسانيات وعلم الأجناس والسيرنيتيك
والسميولوجيا، فإذا بها هيكل عظيمة نخرة افتقدت
لدونة اللحم ولزوجة الدماء، فما أشقى حكايته عندما
تكرم رائحة الطلع والأراك، وهرمة الدماء المسائلة على
نصال السيوف، وحرقة الرمال فى عيون المتبارزين فى
جومات القتال.

ولم أعد أقدر بعد هذا التكليل والتنميط أن
استحضر فى سرى رسول الله متوسلا خيمته، غاثم
الوجه حزينا على مصير المسلمين، صار هو أيضا
شبيها بجرس هاتف أو طرق باب لا أبتغى منه أكثر من
خطاب مألوف، وأحاول أن أعود إلى ذاتى، إلى حكاية
بشر ذات العلم، وأستبعد أشباح فلاديمير بروب
وكلود ليريموند وتومبروف وقريماس وكورتاز وكذلك نبيلة
إبراهيم وعبد الفتاح كيليطو، وأترك مصطلحاتهم
ومستقيماتهم التى تدبب بمتعنى بالحكاية، وأعود إلى

ازديت بوقائعها ولم أصدق، وتعلقت ولم أتفيل، ووجدت
نفسى شبيها بنثى يناسب هذا العصر، عصر غياب
نبوات السماء، وانحدام نبوات الأرض، لكننى لقيت
نفسى متفيا يوما بعد يوم عن شاملى الأمان، لأغوص فى
بحر تلجى تتجمد فيه الأحلام، وتمسح داخله الصور
والألوان، كل ما فى الماء متشابه وكل يذوب بعضه فى
بعض، لكننى ملئت تشابه الماء، وصرت أهن داخل هذا
السجن الواسع إلى طعوم جديدة، صرت أهن إلى حلالة
الثمار فى البساتين الملونة، والحموضة الحارقة فى
حشائش الغابات، صرت مهووسا بلدغات النار تلامس
أصابعى، ويرائنة البخور تتبعث من الجمار الخضراء
فى مجالس القصاص، يا محمد يا رسول الله! ما لك فى
وجل عظيم وثقل شديد؟ ألم تفرج إلى أعلى السماوات
ذات ليلة؟ ألم تكلم خالقك مرة ثلو الأخرى ثم عدت بعد
ذلك إلى بيتك منزها مصدقا؟ كيف يصيبك العطش
الشديد وأنت الذى ستشرب من كأس كان مزاجها
كافورا؟ ألسنت أجل خلق الله، يتناقل أخبارك الناقلون
ويمجد أعمالك أهل السير والإشارات؟ ألم تعد من غزوة
السكاسك والمكوكن مؤيدا متصورا بإذن من لا تراه
العيون؟ ألم يحارب معك المهاجرين والأنصار أصحاب
السكينة والوقار؟ بلى! لنلك أن يصيبك الوجع، والحكاية
أن تخذلك يا رسول الله، وهى أن تخذلنى معك رغم
الطلع والأراك وصريخ الفيلان وأصوات الجان.

حرقة الحكاية تمتهونى لأننى أهب رسول الله، ولأن
رسول الله كان معنا فى هذا المجلس الليلة. أنجحت كل
الافتنة الكاذبة التى وجدت نفسى متذكرا بها وأعدتها
إلى المرسل، وقتل له يومنا احتشام: كلما أحسست بآلم
ولست أسبابه وجعته فى دماء ملونة أو أدوية مغشوشة

الخاص، وأعيش لحظات استرخاء مع حلمي، وأشهد علياً بن أبي طالب حامى الإسلام الأكبر يبارز هذا الفارس القريب بسيفه المسنون، ويشق رأسه نصفين، وأشهد هذا الكافر يسقط من أعلى فرسه الأسود كجبل من صخر، ويمتدح دماؤه في التراب كالسيل الفوار، وأتقدم لأبارك هذا الانتصار المبين، فأعقر وجهه بالرمال، المنسابة بين أصابعه انسياها لذيقاً، وأحسّ في أقصى لذائذني أنني أسهمت في الحكاية، وأنتى انتقلت للإسلام والمسلمين.

ولم تدم متعتي طويلاً، وانتبهت من غفوتي لأجد أن هذا الفارس ليس غير واحد من المسلمين، ضل سبيله مع بعض مرافقيه، وهم هامون يبحثون عن قليل من الماء يمسك برمقهم، لكنني لم أشعر بالخيبة، فالحكاية حفزتني إلى الإبداع، وإلى اكتشاف قدرتي على الانتصار.

وقال النبي صلى الله عليه وسلم: قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا، وعلى الله فليتوكل المؤمنون، ثم التفت النبي صلى الله عليه وسلم إلى عبدالله وعمرى وقال لهما: إلى حديثكما وخبروني^(٩) عن هذه الأرض، فقالا: يا رسول الله ما سلك فيها عسكر إلا أنعط، وذلك لاختلاف طرقها وكثرة غيلانها وحياج جانبها وزعقات شياطينها وقلة إنسيها، ولا يسلكها إلا الساعد القوى لأنها عالية جبالها مهولة رمالها، وتسمى أرض ذات العلم وأنه قد نزل بها يا رسول الله مهران بن سابع في جيش عظيم، فهلك منه تلك السنة خمسون ألف فارس من سنابيد العرب الأشاوس، وكان قد اجتمع إليه ملوك الشام واليمن لبجائهم، وكانوا من الفرسان المشهورة

الراوى ومجمرته وأستنطق تجاعيد وجهه، وارتعاشات صوته، وأرتنى بين أحضان كلماته المرصوبة بالكثوث الخفية، وأسمعه يقول: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: يا معشر المجاهدين، من منكم يعرف هذه الأرض أو سلك فيها غير هذه المرة؟ قال: فتقدم عبدالله بن أبيس الجهني وعمرى بن أمية الضمري وقالوا: يا رسول الله: نحن سلكتناها، وهي صعبة على سالكيها، ووعرة على من نزل فيها، وهي أرض مقفرة لا يسكنها طيور ولا وحوش ولا أحد من الإنس، وذلك لقلة ماؤها، فتعجب النبي من ذلك الحديث، فبينما هم مع النبي صلى الله عليه وسلم، إذ قطع البرية فارس في الحديد غاطس متطرق بالثام صعب المرام، لم يظهر منه غير حماليق الحدق أو دوائر الأملق، وهو قاصد إلى النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه، فلما راه النبي صلى الله عليه وسلم قال: من منكم يأتيني بخبر هذا الفارس، فنهض الإمام على بن أبي طالب كرم الله وجهه ورضي الله عنه وقال: أنا يا رسول الله أتيك بالخبر وأعود إليك بالآثر.

من هو هذا الفارس القريب؟ هل هو إيزان ببداية الأحداث والدخول في مرحلة الصراع؟ لعله وهم ينفته الراوى في مستمعيه وإنني لنهم، مآلى أكن لهذا الفارس الكره الشديد قبل أن أعرفه؟ هل هي فتنة الكلمات التي تصف، والأفعال التي تحرك، والأدوات التي تصل بين الصفات والحركات؟ هل تقدر أنساق المنطق ونظم النحر أن تبعد كل الأحوال التي تصورها، النعوت المتلاحقة تستخف حركاتي، والحوار السريع بين الرسول وعلى بن أبي طالب يستدعيني إلى مواجهة هذا الفارس بنفسى ويستبد بى شوق لذيذ إلى أن أفسد الأحداث التي يبسطها صاحب الحكاية، وأن اتضيل أخرى لصحابي

ثم قال: يا رسول الله وإننا لما تقرينا إليها سمعنا قائلاً يقول: كل من يقرب إلى بئرننا يلقي العطب، وييلى بالشدايد والكرب، ويوجد مرمياً على الثرى مكبكب (٩) ونارنا تلتهب».

قصبتك يا صاحب الحكاية، استمد منك العون لإيماني، والشفاعة لذنوبي، توفضت قبل أن اجلس إليك، ففي حكاياتك يتصدر الرسول المجالس، ويهدي صحابته بلحانيته، ويبدد مخاوفهم بآيات خالقه. ما أنت بيننا ببائع كلام في الأسواق الأسبوعية، لكنك إمام يعظ ويرشد وداعية يزرع الأمان والإيمان في القلوب الماثرة والمطمئنة، إذن ما هذا السعير الذي تدخلني فيه بلا رحمة، وما هذه الكائنات الرهيبة التي تروعني بها دون توقف؟ لماذا تزلزل أطمئنتاني وتدخلني في غياهب القلق؟ بين الرسول والماء جان سائحة، وشياطين متريصة، وجبال عالية، ورمال موهلة، ونيران حامية، وجان حارقة، هل هذه جهنم اختارت هذه الأرض واستوطنتها أم هو صاحب الحكاية أنزلها من السماء إلى الأرض ليكثر صفونا، ويذهب بعمقتنا، بأرض ذات العطب، أرض انهزم فيها مهران بن سابق فهلك من جنده خمسون ألف فارس من صناديد العرب الأشاوس، أرض يقول فيها الجان الشعر وينطقون بالسجع، أرض جمعت كل دواهي الصحراء.

وأراجع في سرى هذا الشعر وهذه الدواهي، وفي لحظة تصل لم أدر أسباب حدوثه في، انتبته إلى أن صاحب الحكاية يتكلم كمن يهذي، شعر فقد أوزانه وتشوهت لغته، تراكيب هي إلى العامة ولغتهم أقرب، شخصيات وهمية، وأبطال لا صلة لهم بالواقع، يال

والأبطال المخيرة، وذلك بخصوص هذا الوادي وقد تحاربوا مع عمار هذا البشر فعطيتهم العمار وأبانونهم والقوا عليهم النيران والشرار وما سلك منهم إلا أريمه فارس، وهذا ما عندنا يا رسول الله أدينته، فقال عتبة (وهو الفارس الفاطس في الحديد)، صدق يا رسول الله عبد الله وعمر لأننا لما أتينا إليها ووقفنا عليها سمعنا كرب جانها، وصرخات شياطينها، وزعقات أبالسثها، وإن فيها جانا ترمي من أفواهي النيران والدخان، وإننا سمعنا عن سكانها أنهم قد أهلكوا كثيراً من الأمم، وسائر عسكر العرب والعجم، ولم يقدر أحد أن يشرب من تلك البئر، وهذا الأمر خطير، وإننا قد رجعنا بالعطش وأبلينا بالدهش ولم نشرب شيئاً من مائها، وخفنا على أرواحنا من شياطينها، وكثرة هوامها، وإن تلك البئر يا رسول الله عليها علم منصوب، وعليه شعر مكتوب، وهو هذا:

يا راكيبا بأرض البر بصر العلم

فسيأنه بصر عظيم سحتكم

قد عمروه الجان من صخر صم

هم ساكنون به زماناً من قدم

واصبروه البرار من كل الأم

من كل فرسكن وعربه مع عجم

وكل من أدب العيسا انهزم

وناله منها هلاك مع عدم

وكل من قد قيل ضاع كالعلم

فابعدوا يا ناس من بصر العلم

وأن أواجه بعضهم ببعض، وأجد متعة عجيبة عندما أشاهدهم يتساقطون، بعد أن أنقروهم بأصابعي الصغيرة، فكيف أجري الآن أن أعترض على مبالغات الراوي، ألم يأت هو ليذكرنا بهذه الطفولة المنسية، طفولة البراة والإيمان؟ ألم تجلس إليه لنهرب من الخطوط المستقيمة ومناهج العلم الصارمة؟ ألم نلتجئ إلى ظلام المجلس هروباً من أضواء المدينة التي تزدري بخفايا النفوس، وتكتئد الأحلام، وتستهيئ بعشق الأشياء؟

وعدت إلى كلام الحكاية بعد تعقل لم يدم إلا برهة من الزمن، الشياطين والجن والأموال والنيران مازالت ترمي بالويل والثبور وعظائم الأمور، الرسول وصحابه مازالوا مصرين على المواجهة، والأفعال والأوصاف تتلاحق أمامي كالسيوف القاطعة، وتمتدح في ومعي المجازات بحقائقها، والرموز بمراجعتها، ويذهب التاريخ في الحكاية والواقع في الخيال كلٌّ مساراً وحده لا تتحلل، كل صار يبلغ إلى مسمى، ويمر كالأطياف أمام ناظري: صليل السيوف ويريقها، صياح الفرسان وأطرافهم، حصصات الخيل وابتهاالات الجند، ما سرّ الحكاية التي جعلتني أخشى الشياطين المتريسة وراء الرمال العالية، وأهلع من الجان التي ترمي من أفواهها بالنيران الصارقة، وتقول الشعر على أوزان الفراهيدي ولفة سيبويه. إيماني بالله يتحرم بالحكاية ويستند إليها، ويستجديها العمق والروسخ.

وعدت إلى رواسم المجلس لأجد الرسول كلف أبا العاص، أحد فرسان الحكاية المعروفين فيها بالباس وقوة الشكيمة، بالسير إلى بشر ذات العلم مع عشرة من أصحابه، ويقال أعداء الله والإسلام.

الهداء، كيف يقبل هذا التموه؟ كيف لا يجابه أحد هؤلاء القصاصين الذين ذهبوا كلٌّ مذهب في التجميل؟ أعلام لم تذكرهم كتب التاريخ، أماكن لم يسمها الرحالة المسلمون، أعداد هائلة من الجنود في حروب لم تحدث البتة، مخلوقات لا يقبلها العقل، جان وأبالسة وشياطين تنفذ النيران من أفواهها، هل يدري الراوي صاحب الحكاية أن مهران بن سابق ليس غير بطل اخترعه القصاص جيلاً بعد جيل لتثبيت الأنوار في الحكاية، وأن بشر ذات العلم ليست غير وسيلة لماصرة مكان الحكاية؟ وخطر لي أن استعرض معرفتي العلمية بين الحاضرين، وأن أسأل الراوي هذه الأسئلة، فبها سيسقط في يده، ويخرس لسانه، لكنني لم أفعل، فما أتى هو إلى هذا المجلس بكتبه الصفرى وبذاكرته الملهمة ومجمرته وحصىره البالي، ليعلمني التاريخ الإسلامي، ولعلّ هذا أفضل، فكم هي سوداء صفحات هذا التاريخ، وكم هي خافية بلهاة عبر هذا التاريخ. ولذلك قررت أن أطرح جانباً ما قاله الطبري، وما أمانه بعده اليعقوبي، أو ابن الأثير، لأسمع ما يقوله لي صاحب الحكاية بلفته الفطرية، فالإسلام معقود بناصيته، ونفسي مشدونة إلى كلماته وحركاته، نعم قررت أن أتخلي ما نمت في هذا المجلس عن ثقافتني المتعالة، وأن أنسى المقاعد الصلبة والمتشابهة التي طالما عاشرتها في الجامعات، ومحافل البحث العلمي، وأن أجلس القرفصاء على الرمل اللين الساخن، قررت أن أعود إلى طفولتي التي فقتها منذ زمن طويل وأن أؤوب بذكرى إلى قريتي القديمة، حيث كنت أخلع الرياح صفيراً ترسله الشياطين الغاضبة، والسحب رؤوساً قبيحة لبعض العمالقة الجبارين، نعم! أنا طفل أحب أن أصنع من الطين الفرسان المتحدين،

«قال الراوي: ولم يزل سائرا مع أصحابه حتى وصلوا إلى البئر، فأروا هناك كثيبا من الرمل قريبا من تلك البئر، وهو كانه الجبل العالي يخرج منه الشرار والنار، وقد لاح لهم العلم المنسوب الذي قدمنا ذكره، وقد أخذتهم الرعدة الشديدة لما عاينوا ذلك، وارتعدت فرانسهم، وحاروا في أمورهم، هذا (؟) ولكنهم أقبلوا على الأحوال بصدرهم، وباعوا أنفسهم في مرضاة ربهم.

وقربوا من ذلك المكان وقد خرجت من الأرض صرخة، عالية، تزلزلت الجبال منها، وأخذهم الانهال، وحارت منهم الأفكار، وارتبكت الأحوال، واقشعرت الأبدان، وصمت الأذان، وخرس اللسان، وقد رأوا النيران من البئر تلتهب، وعلى وجه الأرض تكبكب، والحصى والحجر يتوقد، ورأوا لهيبا يخطف الأبصار، ويحير الأفكار، فما كان من المسلمين إلا أنهم جعلوا يتلون ويحفظون بكلام الواحد الديان، وهم إلى الله يبتهلون، ويكلامه يستغيثون، وعلى ربهم يتكلمون، وله يهللون ويكبرون، ويطلبون النجاة، ممن لا تراه العيون، هذا وقد علت النيران، وتعاظم الدخان، وقويت الضججات، وعلت الصرخات، ففكر الخوف عند العشرة فرسان، فعند ذلك رجعوا لما رأوا من تلك الأحوال، وتأخروا إلى ورائهم في التلال، فناداهم أبو العاصم وقال: يا رجال: أمن الموت تهربون؟ ومن الأعداء تفزعون؟ أما سمعتم قول من لا تراه العيون: «إنا لله وإنا إليه راجعون» فإن كان لنا سعد فإننا الفائزين، وإن كانت الأخرى فزنا بجنات وعيون، فارجعوا ولا تهربوا ولا تفزعوا. قال: فلما سمع ذلك الكلام العشرة رجال، رجعوا إليه في عاجل الحال وقد تغيرت منهم الأحوال، ولكنهم باعوا أنفسهم،

وأقبلوا على ذي الجلال، وتركوا الأهل والديار، ثم تقدموا معه إلى البئر وهم متوكلون على اللطيف الخبير، وإذا قد طلع عليهم منها شخص يرمي بالنار من أشداه، وينفخ عليهم الدخان من أماسه، فلم يبال بذلك أبو العاصم، بل إنه تقدم إلى البئر وأنشد يقول:

إن رسول اليكم يا عشر الجان

من عند سيد ولد عدنان

هو الشفيح المطر ذي الأسنان

شفيع الأنام من شدة الطفيان

أرسلني اليكم يا عصابة الطفيان

أصركم وأنذركم بهمة وبيان

لأن أطعتم أمد العدنان

كنتم فافرين غدا من النيران

وإن أبستم يا جماعة الجان

أبليكم بنكبة وهوان

من أطاع الله فسكن الخوان

ومن أصحابه هذا النبي العدنان

قال الراوي: فلما فرغ أبو العاصم من ذلك الكلام، أجابه العفريت على عروض شعره وقال:

نحن جنود كلنا غيبان

من جن وسارد وشيطان

وقد عصينا يا أبا الإنسان

على سليمان الملك والسلطان

وسا ألعنا له قولا ولا برهان

وخصمنا منه بهذه البرهان

فكيف نطبع فغيره إنسان

ولو يكن شديد البأس والإمكان

فأتركه عنك ذلك البهذيان

أو القى دغائى مع النهرين

والا جعلناك قتيلا هذه البرهان

ولم أترك نكمر من إنسان

قال الراوى: فلما فرغ المعرّيت من شعره، وما قال من نظمه ونثره، حمل عليه أبو العاص وضربه بالسيف حتى ظن أنه أصابه وقتله، فصرخ عليه المعرّيت وغاص، فى الرمل....

أتابع كلامك - يا صاحب الحكاية - وأغمض عيني فى لحظات تأمل فأبصر الألوان والصركات، وأسمع الأصوات وأشم رائحة النيران المنبعثة من البئر، بل أكاد أحسّ بها تطلع جسدى من شدتها، وأبحث عن مصدر لهذه الأساس أو لهذا السحر الذى تنفث كلماتك فى روعى، لكننى لا أستقر على جواب، لعلّ نفسى التى تمسّق الحكاية، وعوالم الحكاية، وجدت ضالّتها عنك بعد ما بحثت عنها زمانا استغرق الأزل كله، أو لعل هذا الحاكي الذى يتصوّر المجلس، ويلقى بنفائثه العجيبة، أضغى قادراً على إصابة مريدبه بمسّق المنظورات، كلماتك - أيها الساحر - مزجت بين الأحداث وأزمنتها، بين الأمكنة وصفاتها، وكذلك بين الفاعلين والمفعولين، كما يمزج ساق ماهر عناصر الشراب الذاهب بعقل

شاربيه، كلماتك يا صاحب الحكاية حولت ما لا تراه العيون من مخاوف وشجاعة وإيمان وحيرة وثبات وأرتباك، إلى أحداث أتابع خطواتها ، وأهوال ارتاع لعظمتها.

كل الشخصيات التى لا أعرفها من قبل، والتى لا تبلغ إلى معرفتى بغير علامات اللغة البامطة، صرت أشاءهما ترتعد بكلّ فرائصها، وتجابه الأهوال بصورها، وترتكب أحوالها ، ويشدد انذمالها. كلّ الضمائر وحروف العطف والنفى وظروف المكان والزمان وعلامات الرفع والنصب والجو، صارت شبيهة بأقلام زينة يرسم بها فنان ليق صورة ميدان القتال بأحداثه المتراحمة، ومبارزات أبطاله المتلاحقة. إنّ هذا الراوى لم يكن يخاطبني بحكايته، وإنما صار يزجّ بى فى سجنها السحري، فأوهامى معه صارت حقائق، وتصوراتى تحولت إلى وقائع، ولا عجب فاللغة بينى وبينه لم تنشأ لتحويل رسالة، وإنما أضحت مجازاً إلى كيان ووجود، لأنها قادرة على أن تبعث فىّ وفيها جميعاً حياة لم نعهدها من قبل.

وتزداد الحيرة فى نفسى بهذا السيل الدافق من الصفات التى تتلبس بالأحداث والأشخاص إلى حدّ الزينة، وتموز هذه الصفات اهتمامى إلى حدّ الوقوع فى حالة من الاسترخاء اللذيد، وهذا الشعر الذى بعد كلّ البعد عن سلامة الوزن، وفصاحة العربية، بدا لى خلال إلقائه فى هذا المجلس على أكمل صورة من الفعالية، النفاذ فى هذا الشعر صارت تمثيلاً لضربات السيوف المتبادلة بين المتبارزين، كل شيء فى هذا الميدان يتضخم ضعف أضعافه، كلّ شيء يستمد عظمتة من دلالات

الكلمات، عندما يحولها صاحب الحكاية من الأفراد إلى الجمع، أو عندما يكرها بمرادفاتها، أو يهبها النغمة بقوافيها وأسجاعها، أو يناقضها باضدادها، كثيب الرمل كالجيل العالى يخرج منه الشرار والنار، وصرخات الجن تلهو فتزلزل لها الجبال وتتشعر الأبدان وتضم الأذان ويخرس اللسان، الثيران تلتهب فيتوقد لها الحمى، وتخطف الأبقار، وتحار الأفكار، ويستغيث الفرسان، ويتهل الأبطال، كل شيء يزجم على السمع والرؤية، لا مكان في هذا المجلس للكتابات البعيدة، والاستعارات الخفية، والرموز المبهمة، لا أحد في هذا المجلس ارتاده لإجهاد فكره أو تعميق فهمه، ولا وجود هنا إلا للمحسوس، ولا أثبت حضوراً إلا لما كثر وحسن وتلا وتوقد.

ويتوقف صاحب الحكاية على حين غفلة وكأنه شعر بنصر خفى على المنتصتين إليه، ويشعر في احتشاء كروب من الشاي الساخن بثؤنة لم تزدني إلا شعوراً بالفيضة والرغبة في الاستماع، وانعزلت مع نفسي أبحت عن منفذ للحكاية، المسلمون سينتصرون لا محالة، فالرسول حاضر فيها، وأعداء الرسول من الكفرة الفجرة، ولكن كيف سيحقق النصر؟ هل يعتمد صاحب الحكاية احتجاز الأحداث واحتباس الحقيقة لنفسه؟ هل ينو أن ينقض العقد بيننا، أم هو يسعى إلى إحاطتي بالظلمة لاسد أكثر بانتصار الإسلام والمسلمين؟ وخرجني الراوى من حيرتى التي لم تدم طويلاً، وأسمعه يكشف بصوت متهدج عن هزيمة أبى العاص وأصحابه، ثم يعود إلى مجلس الرسول:

«قال صلى الله عليه وسلم: والله لأرسلن إليهم رجلاً يحب الله ورسوله، ولا يبالي بكل ما على وجه الأرض،

وهو فارس كرار، ويحل مغوار، غير منهزم ولا فرار، وهو عندي بمنزلة هارون من موسى، لا يفزع من جان ولا من إنس ولا من شيطان، ثم صاح النبي صلى الله عليه وسلم وقال: أين زين الدين ابن فارس المسلمین: أين قرة العين ابن حامي القلعون (?) أين الفارس الغالب أين إبن عسمى على بن أبى طالب رضى الله عنه؟ يا أبا الحسن، امض على بركة الله تعالى إلى عمار هذا البئر، فإن الله ناصرك عليهم، وحافظك منهم ومن غيرهم، واتى قد استودعك الله، وأسأله أن يردك إلى غالبه»

ما هذا يا صاحب الحكاية؟ إنك تستفز طريبي وتستثير غيبتى على هذا الدين بهذا الاختيار الأثقل، أحس بالانتصار أتيا عن قريب، على بن أبى طالب أجل الصحابة، وأقربهم إلى الرسول أكبر الفرسان وأشهدهم للانتصارات، أحب خلفاء الرسول، إلى المسلمين، وأقوامهم غيرة على الإسلام، يحضر بيننا في مجلسنا وفي حكايتنا، ليبطل الكفر، ويجهز على أصحابه، إن ذاك لفتح مبين لى فى أنفسنا أحسن المأخذ، وأقوى القبول، ولم أشك هذه المرة فى الانتصار النهائية، فسبقت الراوى فى وضحة عين وما إنى أشاهد فى سرى عليا بن أبى طالب، يحمده رؤوس الجن، ويمزق المردة أشلاء، اليس هو الذى فتح السبعة حصون وحارب الهضام بن الجصاف الباهلى وأزاده قتيلاً، ألم يشق هامة رأس الغول بضربة يتيمة من سيفه المسنون؟ ألم يك عنه أنه كان يضرب الجيش بيعينه فيقتل الفا من الفرسان، ويشي ببساره فيجهز على الآلاف الثانية؟ تلفت الملائكة حول على بن أبى طالب ويهاربون معه، وتسبح معه كائنات الأرض البكاء، لتتم له الغلبة بإذن الله ورسوله.

ويتحقق رجائي في الحكاية، فخلص بزوال كابوس
ثقل، كان يرقق أحاسيسي، وانتبه إلى عودة على بن
أبي طالب منصوباً من المعركة ضد الجيوش في بئر ذات
العلم، واسمعه يقص على الرسول خير مماركه ضمنهم
ومبارزاته معهم، يقول:

«يا رسول الله إني لما نزلت إليهم، وأتيت إلى وسط
البئر، فكثروا على من الصراخ والصياح ورموا على
شهب النيران، فبقيت أردما بيدى، وأرميها بقوتى، إلى
الهواء، وأزجرهم وأعزم عليهم بآيات عظام، وأقسام
كرام، ولما وصلت إلى قاع البئر، حلت الحبل وزعقت
فيهم وهرقتهم باسماء الله العظام، وآيات الكرام، فبطلت
نيرانهم وخمدت أصواتهم، فهربوا إلى الأرض الأولى،
فتبعتهم وضايقتهم، فهربوا إلى الثانية فالثالثة ولم أزل
خلفهم إلى السابعة فجاهدتهم أشد الجهاد، فلما عاينوا
ذلك طلبوا مني الأمان، فقلت لهم: لا أمان لكم عندي إلا
بالإيمان، فقالوا: إن كنت أنت الإمام (ابن) عم النبي خير
الأنام أخبرنا عن هذه الأرض وهذا المقام، فقلت لهم هذه
الأرض السابعة تحت الركن الأيمن من الكلمة، قالوا: مدّ
يدك فإنا نشهد أن لا إله إلا الله، وأن محمداً رسول الله
وأنت ابن عمه حقاً وصديقاً، فأمنا بالله ورسوله فصن
إسلامهم، وأمرتهم بالصلاة والصيام والحج، وأخذت
عليهم لك المواثيق والعهود، وبعد ذلك صعدت يا رسول
الله إلى قاع البئر وطلعتوني بالحبل الذي نزلت به فلما
رايتني سلمت عليك، ولما سالتني أعلمتك، والسلام عليك
يا رسول الله».

وتبلغ الحكاية نهايتها السعيدة بوصول النبي
وصحابه إلى مشارف البئر آمين فائزين، وبمهل الدلاء

والقرب، وعمت الفرحة للشديدة بالغلبة على الجانب
الجبارين، وفتح بئر ذات العلم، على يد الإمام، وصارت
جميع القوافل الواردة تنزل عليها وتشرب من مائها،
ورجع النبي صلى الله عليه وسلم والمصحابة وهم
منصوبون بإذن رب العالمين، وبسرت الفرحة بين
الحاضرين في مجلس القص، فהלلا وكبروا، وحمدوا
الله على عونه، وصلوا على نبيه الكريم، واستعادوا وهم
يحتسون آخر قطرات الشاي الطو، أطوار الحكاية
ومفاجأتها، فهي عندهم الناطقة بتاريخ هذا الدين
القوم، رغم ما فيها من كائنات غريبة، وأحداث عجيبة،
وضحكوا مله أشداقهم لهزيمة المهزومين، وكان لهم ذلك
سبباً للتلقي أكثر بهذا الدين، ولتثبيت إيمانهم بالله
ورسوله وملانته واليوم الآخر، الذي سيجازي فيه جميع
المؤمنين.

وتفرق المجلس وبقيت مع نفسي أبحث عن أجوبة
لأسئلة شتى خظرت ببالي، ولم يتمكن سحر هذه الحكاية
من تبديدها، هي أسئلة ألزمتني أن أتغلى عن المتعة
لأبحث عن سر سرّياتها في، لكن هل هذا مطلب ميسور؟
وهل يمكن الولوج بسهولة في طبقات التوهم والتصور
الخافيين في أعماق النفس لإدراك ما يحدث فينا نحن
المتلقين خلال تفرّدنا الأثم مع الحكاية؟ صوت الراوي
وحركاته وسكناته، عيانه وجوارحه وشفتاه، غضبه
وفرحته وانبساط أساريه ما هي إلا خطابات مصاحبة
تسند الكلمات للمنطوقة، تواجه السامع لتجعل جنس
الحكاية لديه مؤانسة لنيّة، تموت بغوات لحظة الخطاب،
ففي هذه اللحظة ينشأ الإبداع الفعلي، أو هو يطفو إلى
المدارك والمحسوسات بعد أن كان مترسباً في الذاكرة،
أو مكتوماً في الطوايا، وفي هذه اللحظة أيضاً يتحول

السامع الصامت إلى مبدع تتلجج في باطنه الرغبة والرغبة وتحول في ذهنه الكلمات والأصدا إلى صور وأبطال وأحداث متتابعة.

ثم من يكون هذا السامع أو هذا المروي له يا ترى؟ هل هو ذلك العالم الذي تمرس بالروايات النقد والتأويل، وانتبه إلى مزالق الإيهام، وتعرف على مسالك التخيل؟ أم هو ذلك الذي لم يدرك من حقائق العلوم شيئاً، ولا يعنيه من الحكاية غير عبرتها الغالية، ولا يستسيغ منها إلا ما يستجيب لتطلعاته من شخصيات وأحداث، كانت له بها معرفة سابقة غامضة.

حكاياتنا الأولى عرفناها في آيات التنزيل، وأكاذيب القصص والمذكرين، وهي بذلك حكاية لحال الإسلام، ولحن رسله وأنبيائه، وبطولات فاتحيه وكرامات أوليائه. ولا غرو عندئذ أن تفضب بهذه الحكايات اهتمامات عامة الناس، الذين لا يبحثون مما يبلغهم منها تفسيراً أو تأويلاً، بل هي ملتبسة عندهم بتهاليم الدين ووقائع التاريخ، ولعل العجائب والمبالغات المبتثرة فيها، ما هي إلا حقائق استمدت وجوبها تطلعات هؤلاء الملتفتين، الذين لا يقنعون إلا بما هو مشرق مثاق وموسوم بالرفعة والمجد.

وهل يستطيع الراوي أن يبذل مسيرة الحكاية، وأن يستغنى عن هذا المجد؟ إنه ذاهب بذلك بأسرارها

ونكهتها وفوائدها، وهل يفكر المروي له في مراجعة محتوَاها، ورد ما أغرب منها؟ إنهما بذلك يخونان العهد، وينقضان بنود العقد، عقد الخيال والتخيل، بل إنهما بذلك يخرقان ما بينهما من وفاق قائم على الإيمان بالله ودعوته، وعلى الانتماء للقيم الراسخة في أمته.

وإذ ذلك كان من الضروري أن يتحقق وجود الحكاية العربية الإسلامية، جنساً ملائماً لتطلعات واقتناعات هي إلى الدين والأخلاق أقرب منها إلى الأدب والشعر، ولذلك كانت هذه الحكاية مستمدة لفعالياتها من تلك الوحدة التي تنشأ بين الراوي والمروي له، خلال عملية الحكى، مخلفة فيهما النزوع إلى المبالغات، والميل إلى المفاجآت، وسعيه النهايات مما ينكي لديهما الشعور الجماعي بالرضا، والانتصار والمثمة الخفية.

كل هذه الخصوصيات، وبغيرها كثير لا شك، تجعل من الحكاية جنساً متصلاً فينا، ألم تنشأ حضارتنا على العبر المستمدة من حكايات القران، وهل لم تتواصل الحكاية عندنا بالتفافنا والتفاف أسلافنا حول القصص والوعاظ وأولى الأمر منا وأولى باختلاف ما يؤدونه بيننا من أدوار تتشرب منهم - وإن كسبوا - العمق لإيماننا والاستقامة لأفعالنا، بل، وإن حضارتنا كذلك ما هي إلا حكاية تستعيد نفسها عصراً بعد عصر.

هذا كتاب شائق فريد، لأنه ليس مجرد عمل نقدي جديد من الأعمال النقدية المتميزة التي قدمها الناقد الإيطالي الكبير أمبيرتو إيكو إلى المكتبة الإيطالية، ثم المكتبة العالمية من بعدها. ولكنه عمل من طراز فريد لأنه ينطوي على التأملات النقدية المستبصرة لكاتب، وبالدرجة الأولى ناقد، ودارس أدبي كبير حول عمله الروائي الأول. لكن تدوين الكتاب لتأملاتهم وانطباعاتهم عما أثارت أعمالهم من جدل أو نقاش ليس بالأمر الجديد فقد فعل هذا عدد كبير من الكتاب على مر العصور بإسهاب مرة وباقتراب مرات. ولكن الجديد هو أن يكتب ناقد وباحث جامعي متمرس مثل أمبيرتو إيكو أستاذ النقد الأدبي والإشارات Semiotics في جامعة بولونيا بإيطاليا عملاً روائياً يحظى بالنجاح الكبير، ويحتل قائمة أروج الروايات مبيعا لشهور طويلة في شتى بلدان أوروبا وأميركا التي ترحم إلى لغاتها، وأن يزاكم هذا العمل الروايات الشعبية والبوليسية وروايات التجسس والإثارة ويتفوق عليها جميعا برغم جديته البالغة. ثم يعود هذا الدارس والناقد بعد ذلك ليوقف من عمله هذا موقفا نقديا فريدا يتوحد فيه الناقد بالمبدع، وتتوفر لكل منهما عن الآخر، بصورة غير مسبقة، أدق المعلومات المتعلقة بآليات عمل كل منهما الداخلية، ويسرار عملية الإبداع الروائي أو النقدي الشخصية.

فأمبيرتو إيكو ناقد أدبي متمرس قبل أن يكون روائيا معروفا سبق له أن نشر عدة كتب هامة في مجال الدراسات الأدبية الحديثة ودراسات العصور الوسطى. وترجمت بعض كتبه المهمة إلى اللغة الإنجليزية وكان من أبرزها كتاب (نظرية الإشارات) و (نور القارئ: دراسة في إشارات العمل الأدبي). لكن شهرة إيكو لم تتجاوز نطاق دائرة المتخصصين إلى أفاق القارئ الأدبي العام

النقد .. وآليات العملية الإبداعية تأملات حول اسم الوردة

إلا عند ما كتب روايته الشهيرة (اسم الورد) التي ظهرت في إيطاليا أولاً عام ١٩٨٠ ولكنها سرعان ما غزت أوروبا وأميركا بعد ذلك بعامين أو ثلاثة، وبيعت منها ملايين النسخ في ترجمات عديدة وأصبحت واحدة من أهم الروايات الجديدة.

وكتابه الجديد هذا (تأملات حول اسم الورد) أو (انطباعات عن اسم الورد) من الأعمال النقدية الشائقة التي تلقى على الحدود الفاصلة بين الإبداع الأدبي والإبداع النقدي. لا يسبب الوضع التمييز الذي يتسم به نادراً أو مبدعاً، ولاحتى لأهمية الرواية التي تحاول هذه التأملات والانطباعات النقدية أن تميّط اللثام عن بعض ألبانها الداخلية وعن أسرارها الإبداعية الدفينة، وإنما لأن الكتاب نفسه باعتباره عملاً نقدياً إبداعياً يتطوى على مجموعة من الملاحظات العميقة المستبصرة، ويستمتع بقراءته حتى من لم تتح له فرصة قراءة مثل هذه الرواية، هي التي تفرض علينا الاهتمام به وهو بالإضافة إلى هذا كله دليل جيد لمن يريد التعرف على آليات العملية الإبداعية، وشهادة قيمة على مدى أهمية شبكة العلاقات المترابطة المعقدة التي تتطوى على عملية توصيل العمل الإبداعى بدءاً من العلاقة بين الكاتب والقارئ وحتى العلاقة بين الكاتب والناقد، مروراً بالعلاقة بين الكاتب والنص، وبين النص وكل من القارئ والناقد على حدة، وكذلك العلاقة بين القارئ والناقد.

ذلك لأن رواية (اسم الورد) توشك أن تكون في بعد من أبعادها الكثيرة المتباينة درساً إبداعياً في أهمية الانساق البنائية، وفي تراكم الدلالات، والمعاني، والرؤى، من خلال تراكم الإشارات البنائية التي تبدو لأول وهلة، وقد ارتدت ألقنة عالم العصور الوسطى الذي تدور فيه، وكأنها تفاصيل واقعية تتعلق بمحاولة العمل الروائي

خلق إحساس بالواقعية، أو بتعبير أدق بمشاهدة الواقع. وإن استسلم لإغراءات الحديث عن الرواية هنا، ليس فقط لأنه سبق أن كتبت، عنها قبل عامين، ولكن أيضاً لأن الحديث عنها قد يصفّرنا عن الاهتمام بتأملات الكاتب حولها في كتابه الجديد.

ولكنى ساكتفى بالإشارة إلى مثال واحد فيما يتعلق ببنيتهما الشكلية.

«فاسم الورد» التي تدور أحداثها في العصور الوسطى تنطلق من بنية شكلية أثرية لدى كتابات العصور الوسطى، وهي عملية التلطير التي تعد الرائدة العربية (الف ليلة وليلة) نموذجاً بارعاً لها. إذ تخلق «الف ليلة» من قصة شهريار وأخيه مع خيانة النساء وهي القصة التي دفعته إلى الزواج كل ليلة من غزاه جديدة يقتلها مع الصباح، ثم تقدم شهر زاد للزواج منه وإخراجه من هذه العادة القبيحة بحكاياتها، تخلق (الف ليلة) من هذه القصة إطاراً تدور فيه أقاصيصها التي تدور في بعضها حكايات أخرى داخل الحكاية الأصلية بحيث تخلق عملية التلطير هذه معادلاً سردياً لصورة الصندوق الذي ما إن تفتحه حتى تجد فيه صندوقاً آخر... وهكذا. مع فارق بسيط وهام وهو أن الأثرية ليست في عملية فتح الصندوق وهدمها، وإنما فيما يحيط بالعملية من طقوس وحيل قصصية وفيما نعثر عليه قبل مواجهتنا بالصندوق الداخلي الجديد، أو اللغز الداخلي الجديد ولا يشير التلطير البنائي هذا إلى أسلوب التعرف على العالم، وإنما أيضاً إلى جوهر الرؤية الفكرية له. حيث ساد مفهوم مدارج المعرفة ومستوياتها ومراقبتها. وارتبط بمفهوم آخر وهو لا نهائية عملية الكشف والتعرف... أي لا نهائية المعرفة وإطلاقيتها، فما إن تفتح فيها باباً حتى يقودك إلى أبواب أخرى... وهكذا.

بارزة في فكر العصور الوسطى الديني لأن **توماس الإكويني** أسس فلسفته الدينية على قواعد المنطق الأرسطي، للضمتك من الخبائث من خلال فن الملهاة أو الكوميديا في هذا العالم الذي يتحدد الأمن فيه بمواقيت الصلوات في الدبر يصبح قتل أمين المكتبة الظهير لأنصار الشيطان المحتملين أمرا مبرراً. ليس فقط لثانوية الإنسان إزاء هذه الرؤية المطلقة، ولكن أيضاً لأن هذه الرؤية تنطوي على قدر من العمى عن أشياء كثيرة أخرى.

وهذا ما يجسده عمى أمين المكتبة على المستوى الإنشائي أو الرمزي، لأنه عمى التعصب، والرؤى الواحدة ضيقة الأفق.

وتعود بعد هذا الاستطراد القصير حول الرواية إلى انطباعات كاتبها عنها إذ يبدأ الكتاب الذي يتكون من أربعة عشر فصلاً (ضعف عدد أيام الرواية السبعة) بفصل عن العنوان والمعنى يتناول فيه ما أثاره العنوان من تساؤلات وي طرح فيه عدداً من المناهج المختلفة في تسمية الأعمال الروائية، والعناوين التي حاول أن يسمي بها روايته، وكيف عشر على عنوانها الراهن بمحض الصدفة وسماها به. ولقد فضل هذا العنوان على غيره ليس فقط لثراء الوردية الشديد بالدلالات الرمزية إلى الحد الذي أصبحت معه الآن عارية من أي دلالة كما يقول (ص ٣)، ولكن أيضاً لأنه عنوان قادر على تشتيت القارئ وجعله عاجزاً عن اختيار تفسير مسدد له. لأن على العنوان أن يبلبل أفكار القارئ لا أن يبلورها. فالعمل الفني الحق يستهدف إثارة الرؤى والتساؤلات لا بلورتها أو الإجابة عليها.

أما الفصل الثاني «عملية القص» فإنه لا يحاول أن يفسر لنا فيه/ روايته، وإنما يطرح علينا الإشكاليات التي

وبالإضافة إلى انطلاقتها من عملية التأطير هذه، إذ تنطوي (اسم الوردية) على أربعة إطارات متداخلة، تعتمد الرواية على بنية أخرى البنية الزمنية التي يتحدد التوقيت فيها بمواعيد الصلوات، وتنهض دورتها على دورة خلق العالم في ستة أيام يعقبها اليوم السابع الذي استراح فيه الرب. فبعد تقديم أطر الرواية في الاستهلال ثم «ملاحظة» ثم «المقدمة» تنقسم الرواية بعد ذلك إلى سبعة أيام وينقسم كل يوم من الأيام الستة الأولى إلى مواقف الصلاة من فجر، ويكور، وصبح، وضحى، وظهر، وعصر، ومغرب، وعشاء. أما اليوم السابع فيسوده الليل ولا غرو فهو يوم الراحة والرقاد.

تعقبه الصفحة الأخيرة، صفحة الموت والدمار. حيث تكتمل فيها دورة الحياة، مع انتهاء أوراق المخطوطة القديمة الجديدة: الحياة التي تدور على المنوال نفسه ولكنها، مع قدمها، جديدة أبداً.

إذن فلإطار الخارجي نفسه، بالإضافة إلى وظيفته الشكلية باعتباره إطار دلالات معنوية وفلسفية في الوقت نفسه.. فتقسيم اليوم بمواقيت الصلاة ليس مجرد إشارة تاريخية في هذه الرواية، ولكنه منهج في الرؤية ينطلق من أن الإنسان قد خلق للعبيادة بالدرجة الأولى، وأن من الطبيعي أن ترخص حياته إزاء المهمة الأسمى، وهي تقديس الرب ومحاربة الشيطان بقتل تابعيه المحتملين كما يحدث في الرواية التي يسمي بطلها كل من تسول له نفسه، أو بالأحرى يوسوس له الشيطان، بقراءة مخطوطة الجزء الثاني المفقود من كتاب **أوسطو العظيم** (فن الشعر) والذي يتناول فيه أصول الكوميديا. لأن هذا الكتاب قد يشجع - في نظر أمين المكتبة ومرتكب جريمة هذه الرواية - الرهبان على الضحك من الشيطان بدلا من محاربته، لأنه يقدم مباركة **أوسطو**، الذي احتل مكانة

اعترضته أثناء كتابتها والحلول التي ارتأها لهذه الإشكاليات، خاصة وأنه يؤمن أن عملية الإنشاء الأدبي تنطوي على واحد في المئة من الإلهام وتسعة وتسعين بالمئة من الجهد.

ويشير في ذلك إلى واقعة إشارة لاهارتين إلى أن إحدى قصائده قد جاءت في دفعة واحدة من الوحي. كرمضة ضوء في ليلة عاصفة في إحدى الغابات، ولكن بعد موت لاهارتين ظهرت مسودات هذه القصيدة التي اكتنخت بالتعديلات والتغييرات والتصويرات والبدائل. كاشفة عن أن مفهوم الوحي ليس إلا مجرد هراء وكذب. ثم يبرر لنا في الفصل الثالث أسباب وضع روايته زمنيا في القرون الوسطى والمشاكل التي واجهته في هذا المجال.

أما الفصل الرابع «القناع» فهو بداية الفصول التي تكشف لنا الهياكل العملية الإبداعية، ذلك لأن القناع، وإن كان قد انطلق بداية من خجله باعتباره ناقدًا محترفاً من رواية قصة وإحساسه النقدي بوثاقة صلته بأدوات القص الحديث فقرر - تخلصاً من هذه الإشكالية الجزئية - أن يدير روايته في العصور الوسطى حتى ينقل عالمها نقلة تاريخية تبعه به عن نقائيل وتقالييد القص المعاصر التي حللها وفككت نقائقتها، فإنه - أي القناع، ليس وليد حاجة فنية فحسب، ولكنه وليد حاجة موضوعية أيضاً. فاصبروتو إيكو يريد أن يصور العالم قبل أن تبطله تفاصيل الحياة المعاصرة، عالم لا يزال فيه قدر من البراءة، براوة اللغة وبراعة أساليب القص أيضاً وأهم من هذا كله براوة الرؤية والتصور والمنطق. ولا يمكن - وإيكو ناقد يعرف أهمية التساوق بين الرؤية والأداة - تحقيق القص في غياب براوة العالم. هذا فضلاً عن أن تحرير العالم الروائي من العالم المعاصر دفعه دفعة أكبر

إلى التوغل في سراديب النّفس: أي علاقة التفاعل بين هذا النص وأسلافه من نصوص المرحلة التي يسعى إلى الانتماء إليها.

فقد اكتشف إيكو أثناء كتابته لهذه الرواية، ما سبق أن عرفه ناقدًا دون أن يدرك أهميته، ومن أن الكتب عامة، والرواية خاصة، تتحدث عادة عن كتب أخرى وليس عن العالم الواقعي. ولهذا بدأت قصته باكتشاف المخطوط الضائع، وكتابة مقدمة تخلق إطاراً رابعاً للأطر الثلاثة المتداخلة التي يدور فيها القص. وهناك اكتشاف آخر أكثر من هذا الاكتشاف ثراء وأهمية؛ وهو كما يشير عنوان الفصل الخامس أن «الرواية عمل كوني» متناغم بمعنى أن سرد أي قصة يتطلب تشييد عالم كامل التفاصيل متكامل المنطق وظاهر الاتساق. وفي هذا العالم يتخلق الحدث، وتتخلق معه قواعده، مواضعه، وحتميته، لا حتميته المنطقية أو الواقعية وحدهما، وإنما حتميته التناصية كذلك. بل إن بداية تخلق العالم هي التي تقر طبيعة الحدث ومساره وزاوية رؤيته، وأهم من هذا كله أسلوب روايته، ولغة قصته: فالرواية تبدأ من الحدث - العالم ثم تأتي اللغة ويتبلور الإيقاع، ويخلق المناخ الذي يسم اللغة بجوه وإيحائه وهذا عكس الشعر الذي لا تتبع فيه الألفاظ الموضوع أو الرؤية، وإنما يتأولر الموضوع وتتشكل الرؤية تبعاً لطبيعة الكلمات وإيقاعها. فالشاعر - حسب تعبير عزيز على سارتر - يخدم الكلمات قبل أن يستخدمها. لذلك كله كان من الطبيعي أن ينفي إيكو العام الأول في تشييد العالم وجمع قائمة بالكاتب التي يمكن أن توجد في مكتبة من المحصور الوسطى، وقائمة بالأسماء والمعلومات الخاصة عن العديد من الشخصيات التي استعبدت بعد ذلك من العمل لأنها غير ضرورية بالنسبة للقارئ، ولكن كان حتمياً على الكاتب أن يعرف كل شيء عنها.

موضوع لعبة الاكتشاف والتكشف التي تنطوي عليها روايات الجريمة أو الروايات البوليسية عامة، والدلالات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والأخلاقية للولع بهذه العملية - اللعبة الشكلية للاكتشاف والتكشف، فالمثانة القصصية التي تخلقها هذه الأعمال تثير فينا التعرف على العديد من المثانات العاشرة والرغبة في التغلب عليها معاً. لكن المثانة ليست أمراً فحسب، ولكنها لعبة تهدف إلى «الإستماع» ولذلك كان «الإستماع» هو عنوان الفصل التالي الذي يحاول مع الفصول الثلاثة الباقية «ما بعد الحادثة»، «المفارقة والمستمع» و «الرواية التاريخية» و «اختتام العمل» مناقشة مجموعة من القضايا الجمالية والنقدية التي تدخل بنا من جديد إلى مجال التناص، وما يطرحه على الكاتب من إشكاليات.

والواقع أن التناص باعتباره مفهوماً نقدياً من المفاهيم المحورية التي يطرحها هذا الكتاب الذي يستشرف من خلال حالة محددة وهي نص (اسم الورد) مجموعة من القضايا الجمالية والنقدية التي تؤكد من خلال فصل الاختتام الأخير أن الأعمال الإبداعية تضرب بجنونها إلى أعماق أبعد بكثير مما يعيه مؤلفها، أعماق تناصية، وأعماق نفسية وعقلية تطرح من جديد ضرورة المضي في استكناه أسرار هذه العملية التي كلما تكشفت لنا بعض جوانبها، ازدادنا إحساساً بعدم إحاطتنا بأسرارها. ولكن عملية التكشف نفسها، برغم عيشتها البادية، تنطوي على قدر كبير من المنعة الذهنية التي تبرر المحاولة، والتي توحي بأن ميتافيزيقا الاكتشاف ليست وقفاً على روايات الإثارة وحدها، ولكنها أيضاً كامنة في أغوار الأعمال النقدية ذات الطبيعة الإبداعية مثل هذا العمل.

ويتناول الكاتب في الفصل السادس «من الذي يتكلم» موضوع النطق أو الصوت الروائي. لأن أسلوب الكتابة من هذه الزاوية يطرح مجموعة أخرى من الإشكاليات المتعلقة بأبيولوجية النص والتي تؤدي تناوله فيها إلى طرح مجموعة أخرى من الإشكاليات المتعلقة بتفاعل وعي المؤلف العارف بأصول العمل الفني النقدي، ووعي الشخصيات الروائية ذات الدوافع والمكونات التي لاتأبه بمثل هذه الأصول النقدية - كما يؤدي أيضاً إلى طرح إشكالية جديدة يتناولها الفصل السابع «الماضي» وهي الضامة بالتفاعل بين الماضي (زمن الرواية) والحاضر - (زمن الكتابة والقراءة)، وهي إشكالية مألوفة أن أسنحت إلى أفق القص موضوع «الويرة» والإيقاع وغيرها من القضايا التي يكرس لها الكاتب الفصل الثامن من هذه التاملات النقدية الإبداعية الشائعة.

أما الفصل التاسع فإنه يخرج بنا من إشكاليات الكتابة إلى إشكاليات التوصليل والقراءة، وهي الإشكاليات التي تناولها بشكل نظري في كتابه النقدي (دور القارئ). حيث يرى أن عملية الكتابة تعنى في الوقت نفسه خلق قارئ مفترض - سواء أكان هذا القارئ وهمياً أو واقعياً - للعمل سواء أكان قارئاً معاصراً أو مستقبلياً، لأنه ليس شمة كاتب يكتب للظود وليس للقارئ المحتمل أو المثالي، لأنه حتى إذا ما اعتقد أنه يكتب للظود، فإن تصوره للظود مسكوك بكل من الماضي الذي يعرفه والحاضر الذي يعيشه. صحيح أن بعض الكتب تساعد على خلق قارئ جيد، لكن جميع الكتب تنطوي على إيهاء وأمن تارة، قوى أخرى، بتوعية القارئ الذي تتوجه إليه. لأن أي نص يهدف إلى أن يكون تجربة مفيرة ويخلع مع قارئه في لعبة تأثير معقدة. ولذلك يتناول الفصل العاشر ميتافيزيقا الاكتشاف،

ريح الصبا

الفصل الخامس من رواية [التمتع المستحيل] وهي رواية كبيرة جدا، تعرض لتراجيديا غنائية موسيقية مصرية، وتروى من خلالها نصف قرن من الفناء العربي، ومأساة الكثيرين من أهله. وقد اختير هذا الفصل من بين مائة فصل من هذه التراجيديا المعنوية .

(١)

الحياة التي كانت جميلة في نظره منذ برهة صارت فجأة كثيبة مقبضة، كأن في قلبه زعابيب أمشير المتقلبة الهوجاء، صار يعجب من نفسه التي أصابها زلزال فصدعها فزعزع استقرارها. كان الانشراح يملا صدره إذ يرى ذراع سعدية قد اندس تحت إبطه ومشت هي بجانبه تخطر، كالغزال في طريقهما إلى حفل أضواء المدينة حيث ينتظرهما في قاعة المسرح جمهور غفير جاء خصيصا ليستمتع بغنائها الذي سيثبت فيه كمانه روحا عالية. بسمة مشرقة يسقطها على شفتيه خاطر عابر يهمس في أذنه بصوت حميم بأن «الست» لا يجب أن تتأخر في هذا الحفل لأنها مرتبطة في الغد بتصوير في استديو مصر. لحظتئذ راح يدب على الأرض بحماسة موسعا خطاه وقد وقر في ذهنه يقين بأن الست واقفة في انتظاره داخل سيارتهما الفارهة. وإذا اقترب من السيارة بالفعل صدمه منظرها العفن. إنها سيارة مفصصة من كل الرفارف والقطاء والأبواب، مخريشة كالحة متساقطة الطلاء في رقع كثيرة.

سرعان ما تبين له أنه مسافر مع فرقة المتعهد إلى كفر الزيات؛ حيث أقنعه متعهد شارع البورصة - وهو رجل أميل إلى الاحترام والصدق والأمانة - أن مشاركته بالعزف في هذا الفرع بالذات ضرورية لجميع الأطراف وله

هو بوجه خاص كعازف يحترم نفسه؛ فالحفل سيقام في نادى البلدية؛ وسيحضره جمهور خصوصى من نوعية أهل الفرع الذين هم من أشهر أصحاب مصانع الزيوت والصابون، مما يشى بنقوب كالطير: الأهم من ذلك أن العروس لها شقيق من كبار السنوليين فى الإذاعة وإسوف يحضر ويصحته لفيف من الفنانين الذين يخدمهم فى منصبه، من ممثلين وملحنين ومطربين؛ أى أنها سوف تكون فرصة بالنسبة له كى يتعرف عليه هؤلاء وأولئك، ففعل وعسى، ومن يدرى؟ اليس من الجائر أن يكتشفه السنول الإذاعى فى هذه المناسبة فيضمه إلى فرقة موسيقى الإذاعة؟

ما أن استمع عبد البصير إلى هذه الإغراءات حتى هتف بحماسة عالية:

- «عندى حنة دين مطرية؛ مالها مثيل فى القطر كله ولا حتى فى الإذاعة!! مطرية تشرفك! وعلى فكرة لو حضرت هى فإننى أحضر حتى بدون أجر!! اسمها سعدية المليجى!!»

رفع المتعهد حاجبيه دهشة وحماسة:

- «الحقنى بها الله يستر! أنا فى عرض مغنية واحدة تكتمل بها المقاوله!!»

كلمة المقاوله نغزته فى صدره أو فحنه؛ تجاوزها بسرعة: استغرقته الفرحة بأن توجد سعدية معه فى هذه الليلة، كأنها جاءت بالفعل. إلا أنه أفاق على المتعهد يستحثه على ذكر عنوان سعدية المليجى كى يبعث إليها فوراً. سقطت بينه وبين المتعهد سحابة ثقيلة دكنا؛ دوحته: كادت الدموع تطفر من عينيه لاكتشافه أنه ليس يعرف عنوانها بالضبط. على أن المتعهد بث فيه الأمل حينما أكد له أنه سيبحث عن عنوانها ويغيرها على المجيء ولو بمضاعفة الأجر وتمييزها بأعلى نسبة من حصيلة النقوب.

من أسف لم يستطع العثور عليها كما أبلغه صباح اليوم طالباً منه ترشيح واحدة أخرى تنقذ الموقف. قال له: هى، أو لا أحد. ثم انحرف مزاجه لاستحالة التراجع فى آخر لحظة بعد أن قبض العربون وصرفه منذ أيام. توجه إلى قحافة ليشحن دماغه بنفسين من دخان الحشيش لعلهما يصبغان الحياة أمامه بلون مريح يساعده على قضاء هذه الليلة كيفما اتفق. فى طريقه من قحافة إلى موقف السيارات نسى كل شيء إلا سعدية والكامان تحت إبطه، يضبط على صندوقها برقق وحنان وحرارة كأنه يضغط على نراع سعدية المليجى، وصورهما معا تترى أمام عينيه زاهرة باهرة براءة مبهجة، تحجبها أجساد المارة، تدهسها السيارات المنقعة المجنحة، يشتتها صديق غير مرغوب فيه يتدفق نحوه مسلماً متمادياً فى السخف يسؤله عن الصحة والأحوال بغير داع على الإطلاق؛ وإذ يجهد نفسه للتخلص منه بسرعة ولإبقاء يفاجأ بأن لسانه قد وقع فى منزلقات تطيل حبل الحديث فيكاد يجن كأن سعدية تنتظره فى غرفة النوم عارية. يشعر لدى التخلص من الصديق العابر أنه عاد يتخبط فى أحوال ومنغصات توجع البطن: لقد أصبح يضيق بكل شيء فى هذ المدينة التى بدت له الآن كأنها تصادر مستقبله اليمون تدفنه تحت ركام من المشاكل الثقافة والأعمال الأكثر ثقافة.

ركب السيارة مع الفرقة. حطت على صدره جبال من الكراهية لكل شيء؛ ليس فحسب لأنه فوجئ بهندية البرشومي بدلاً من سعدية المليجي كنجمة للحقل؛ وأنه سيشرّب الذل والهوان حتى النخاع إذ يعرّف بكمائه وراء هذه الشريرة هذه البني الحقيمة التي لا صوت لها ولا حس ولا مواهب سوى بروزات جسدها الوقحة الصفيقة التي تاكل بها عقل الجمهور؛ وإنما لأن هذه الفرقة مجموعة من أصابع وأحقر الآلاتية، من حثالة قهوة الحطلى؛ ستكون اللية إذن سلاطة باننجان؛ وعليه من الآن أن يفكر في كيفية غسل نفسه من هذه الشلّة القذرة قبل أن يجد نفسه مضطراً لتبادل الألفاظ السوقية البنيّة على المسرح بل وأثناء العزف كما دأبت هذه اللامة. اغتاظ من المتعهد؛ اختنق صدره؛ مدّ يده ليفتح زجاج السيارة فوجد بها زجاج أصلاً؛ فنكس رأسه ملوماً محسوراً، وقد استقر في ذهنه خاطر شرير يوعز له بأن يتقمّ من هذا المتعهد الذي دفعه حب انتهاز الصفقة بأى شكل إلى تلفيق هذه الفرقة التي لا تصلح في نظره إلا لكسح الجارى. تراكم الغضب على صدره؛ أضعه هذا الملقون في هذا المازق الحرج السيخيف؟ أيساويه بهؤلاء مع أنه يعرف من هو! طيب! طيب! يا متعهد النقرالسوف أطينها على رأسك إن شاء الله!!

عقاباً لهذا المتعهد النذل قرر أن يحصل على أجره وفي الوقت نفسه لا يلوّث سمعته بالعزف مع هؤلاء الأرزقية. لسوف يتمارض بمجرد الوصول إلى كفر الزيات؛ سيتقن دور المريض؛ فلتكن الزائدة البوبية مثلاً أو حصوة في الكلى أو أى شيء مفاجئ من هذا القبيل. وهكذا جمل يدرس في رأسه كيفية رسم أعراض المرض بشرط أن يبعد أنظارهم عن فكرة الذهاب به إلى المستشفى أو حتى استدعاء طبيب.

فوجئ باحتفال كبير جداً في نادى البلدية. ما كل هذه الأبهاء؟ ما هذا الإسراف الشديد في العناقيد الكهربية الملونة بأقواس نصر ممتدة بطول الشارع العمومي المؤدى إلى النادى؟ الواضح أن أصحاب الفرح أثرياء بالفعل ممن يعمون استعراض ثرائهم في مثل هذه المناسبات. وأضح أيضاً أن الجاملين كثر؛ فثمة من تطوع بالسير بدراجة بخارية أمام سيارتهم المحككة طوال الطريق؛ وثمة من قفم لهم التحية مرطبات وسجائر بفزارة. كانت سيارتهم - الأجرة - في وسط هذا الحشد الهائل من السيارات الملاكى اللامعة بمثابة قرحة كثيفة المنظر في محيط جميل، على نظام أجمل. التقطت عين عبد البصير كتابات على بعض السيارات واستطاع قراتها: الإذاعة المصرية. أشرقت في ذهنه صورة سعدية المليجي تغنى متوهجة أمام ميكروفن أضواء المدينة. دب فيه انتعاش مفاجئ؛ سرعان ما نذل واب إلى كابة رزلة، قال لنفسه بصوت مكتوم: لو أن هذه الفرقة على شيء من النظافة ولو لنصف ساعة؛ لكانت هذه الليلة بديعة حقاً. من فرط العصبية شعر برغبة هوجاء في أن يتحدى النظام والقانون؛ فاشعل سيجارة ملفوفة بالحشيش، غير عابى بالشمامين حوله في السيارة؛ فإذا بهذه الأنفاس توقظ سابقاتها؛ فاندفع خياله يسابق سرعة السيارة محلقاً في أجواء وردية:

رأى سعدية المليجي تخطر أمامه في شارع يخلو من المارة، مبرومة الجسد داخل اللامعة اللفه لا يبين منها سوى وجه القمر، وكعبها فوق كعبي الشبشب كتفاحتين تحت ساقين ملفوفين من أشعة الاصيل. صار يتتبع

خطوها الرشيق؛ ومؤخرتها. وجهها الآخر. تتساق هابطة صاعدة فى استدارات دقيقة مخلفة تحتها فراغا تدور فيه الملاحة تشوانة. كان من الواضح أنها هى التى غمزت له بأن يسير وراها. ثم لم تلبث حتى ظهر حولها من بدا أنهم قائمون على حراستها من أهل الحلة. أحاطوا بها إحاطة السوار بالمعصم. ظهر فى الحال قصر على الطراز العربى القديم: انفتحت بوابته العتيقة. دخلت فى خطو مهيب: ما أن لامست قدمها العتبة من الداخل حتى استدارت ناظرة إلى الملهوف خلفها؛ شيعت له ضرية رمش أسود مشرع فوق العينين الواسعتين الساحرتين؛ ثم اعتدلت واختفت فى اليهود المنعطف على جناح الحرمك. أغلقت البوابة فتفرق الحرس. بقى هو شاخصا يتأمل روعة القصر وبقية بنائه وجمال طرازه المعماري الفريد؛ صار يلف حوله فى تبتل رافعا بصره إلى أعلى، حيث علقت المشربيات الخشبية كأنها الموسيقى مجسدة فى تشكيلات زخرفية مخزمة فى الخشب دقيقة الصنع والنقش فى تقابلات تشكيلية متكاملة كمعزوفة غنية بالإيقاع؛ كل تفصيلة فى أحجار القصر لها مقابل فى نقش المشربية. هاهى ذى المشربية تصدر صوتا طروبيا؛ فإذا باب صغير محنوق يرتفع كالتندة كحافة القبعة. مساحة من الفراغ لم تتسع إلا لعينى القمر لكنها كانت كافية. تحاور مع العينين طويلا؛ ثم مسته المشربية بالخير، وأسبلت هديبها على العينين؛ هبط الباب البديع؛ لكن شبح العطر المضى، كان يتخايل خلف الخروم المصفوفة فى تشكيلات هندسية بدية. ها هو ذا يمضى مبتعلا فى الحوارى المتاخمة للقصر، تتوقف نظراته عند كل مشربية، يشب قلبه وأقفا ينتفض بين الضلوع؛ تلبف موسيقى العطر وحفيف قمصان النوم وطقلة الأسرّة وهى تستقبل الجسد النسيم كأنها تطبع عليه قبلة الامتنان لأنه احتواها. كل مشربية وراها عين سعيدة وعطرها، وكل مشربية موسيقى مجسدة؛ حتى أصوات الباعة، قلقة العريات الكارو، صاجات بانج العرقسوس، صخب المقاهى، كل ذلك من أعذب الموسيقى وأطربها.

أفاق على مائدة الطعام فى بوفيه النادى. ما كل هذا العز؟ زجاجات الخمر منتصبة كالديبانات كالفنارات بين صحائف الطعام الشهى الوفير ذى النكهة الاستقرائية. من أسف أن هذه المائدة المهيبة ينتهك حرمتها الرعاع الأسافل عشاق الفتة والفوضى. كالمفاجيع انقضوا على أطباق مسحوها بشرامة ووضاعة. كل منهم يخشى إن تراخى قليلا ضاع فى شرارة الآخرين. كان منظرهم مقززًا مثيرا للقرق: ناهيك عن تكالبهم على زجاجات الخمر، يكاد بعضهم يدس بعض الزجاجات فى جيبه أو حقيبته؛ بعضهم لا ينتظر بطل الكؤوس فيرفع الزجاجاة نفسها إلى شفثيه يلدق فى جوفه جرعات النار اللاهية دون أن يطرף له جفن. يرتعد عبد البصير ينكمش فى جلده؛ إذ هو موثق أن عاقبة هذه الانتفاضة على الخمر ستكون وخيمة بعد وقت قليل؛ وسوف يكون منظرهم جميعا مثيرا للراء والاحتقار؛ سيُما وأن هذه العاهرة المتنكرة فى إهاب مغنية أفراس لايد أن تمارس عهرا، لايد أن تنتهز الفرصة وتلقى بشباكها على بضعة زبائن موسرين تتفق معهم - يعربون مبدئى - لكى تجيئهم فى زيارات خاصة فى الأماكن التى يحددونها. كيف يخرج هو من هذه الورطة السوداء دون أن تتلوث سمعته أو تهتز صورته فى نظر قوم كهؤلاء؟! يا إلهى إن هذه الليلة وحدها لكفيلة بأن تسمح طهره وعفته

طوال العمر الغائت كله. لحظتند شعر بالدوار فعلا؟! اضطربت المعلقة في يده حقيقة لا تمثيلا؛ انطلقت الشورية على صدره؛ وقعت المعلقة من بين أصابعه؛ أمسك بجيته التي تكاد تنفصل عن رأسه متطيرة في الهواء شظايا. وقف يتساند على الكرسي، طلب من يسنده إلى دورة المياه. هب إليه أكثر من ثلاث رجال ساندوه جيدا حتى دورة المياه البعيدة؛ فعال على حوض الغسيل فتقيا كل ما في معدته. غسلوا له وجهه، جففوه بفوطاة جديدة. قال إنه يريد أن يتمدد لمدة ساعة على الأقل في فراش مريح بغطاء. لم يستطع إكمال الكلام، وآخر خاطر برق في ذهنه كومض خاطف هو أنه جلب الشؤم على نفسه حينما قرر اصطناع المرض فهاهو ذا المرض الحق يداهم؛ ثم تهاوى بين أيديهم؛ واختفت من ناظره كل الأشياء.

(٢)

«حينما فتح عينيه تصور أن دقائق معدودة فقط مرت عليه في حالة الإغماء. فوجئ بأنه متمدد على سرير وثير في حجرة نوم سخية الفراش، مرتديا كامل ثيابه فيما عدا السترة التي لمعها مطروحة على كرسي، نظر في ساعته فإذا الوقت قبل منتصف الليل بنصف الساعة. بدأت أصوات الفرع تقتحمه بنشاز لا قبل له باحتماله، يضخمه الميكروفون بخلطة مروعة، وصوت العاهرة الأقرب الساذج السوقي يسرع متعجرا في ابتذال سقيم مكشوف بفقع المراة: «أنا بأمسى ع الحبة نول» ثم تبتعد قليلا: «وبامسى ع الحبة نول»؛ موسيقى أشد انحطاطا تغريها بمزيد من التهتك: «أنا - وزفرة كالفرنج الصريح - بامسى على - كاتها تقول أف - ع الحبة نول». ثم ينشط إيقاع الدريكة والصاجات بشكل غوغائي.

شعر بالتقزز ثانية؛ حاول أن يتقيا في منيله؛ لم يجد في جوفه شيئا يتقياه. نزل عن السرير؛ ذهب إلى السترة المطروحة على ظهر الكرسي، نزع علبه سجاثره، اختار واحدة محشوة بالحشيش فأشعلها شاعرا بدوخة لذيفة؛ تمدد مضطجعا على كنبه عريضة لصق السرير فجاء طيف سعدي المليحي؛ سرعان ما تجسد في كيان حي، راح يخطر أمامه في الحجرة مرتديا قميص نوم عاري الذراعين والكثفين والصدر؛ قائما من داخل البيت!!

يا إلهي! أمي الحمى أصابته بالهنيان البصري؟ أم لعله الجنون بطيف غزال طعن في السويداء ذات يوم قريب ثم اختفى؟! كلا؟ لقد رأى بأم عينيه الباب يفتح برفق، وشبح الأنثى يتسلل داخلا، ثم يقترب منه بعطر فواح: الوجه القمري الساطع ذو النفن المثلثة كحبة الجواقة بغمارة في أسفله، يبسم له، يمد الذراع البضة الناعمة المرمية ليسلم عليه.

اعتدل واقفا؛ في حال بين الرعب والنشوة. سلم عليها؟ تركت يدها الرخصة الدافئة في قبضته. بصوت أنثوي حاد الأنوثة حاد الرنين قالت: «أنا أفراح!! اسمي أفراح!». ثم استدركت:

- «سلامتك ألف سلامة! مالك يا حبيب قلبي؟! أنا سمعت عنك وعن مواهبك من صديقاتي الطنطاويات!! كلنا فداؤك!!»

ارتج عليه! قال في حرج شديد:

- «العفو! العفو! لاشي! مجرد دوخة بسيطة! ولكن الحمد لله! نمت جيدا فافقت!»

صار يرقب فتحة الباب في فزع. الذكاء يظفر من عينين كطائنتين مفتوحتين على ليلة القدر! قالت:

- «لا تخف!! فالبيت خال!! ذهبوا كلهم إلى الفرح وأغلقوا علينا من الخارج بالمفتاح!! واضح أنهم نسوك وإنهم حقا لأغبياء!!»

جعل يتلفت حواليه كالأسير. لكن جمال الأنثى الماثلة أمامه كان مبهرا بدرجة خارقة! شابة في حوالى الخامسة والعشرين من عمرها تقريبا، غزيرة الشعر بجداول سوداء ناعمة كالحرير مطولة، على وجه خمري نضر، تتدفق خلف بشرته الشفافة صفائح النم الأحمر القاني. أما العينان ففيهما بريق نظرة جبارة يتعانق فيهما الجنون بالثقة المطلقة. برقة دافئة تذيب الصخر قالت:

- «تفضل اقعد! لماذا تقف!!»

أردفت قولها بضغطة من يدها على كتفه، أجلسته على الكتبة. أشعل سيجارة أخرى. نظرت له بنصف عين نظرة ذات معنى! قالت ببراعة وصفاء:

- «أنت كييف حشيش إذن!! لو كان أبى هنا كنت جئت لك بقطعة كبيرة منه!! لكن مع الأسف!! أبى راح فى مشوار بعيد منذ سنوات ولم يعد!! يقولون إنه سيرجع لكنى غير مصنقة! على كل حال رينا يطرح البركة فى عى فإنه يقوم بالواجب!!»

صار يخرج من ذهول ليصطلم بذهول أشد. قال بريق ناشف كالعصا:

- «حضرتك متزوجة!!»

هزت رأسها بالنفي:

- «طالبة! كلية آداب الإسكندرية قسم اللغة الإنجليزية لكن الحظ تعثر فى السنة الرابعة ثلاث سنوات لأنى بدأت أسافر كل يوم بعد أن كنت مستقرة فى المدينة الجامعية!! تشرب قهوة؟ على فكرة أنا أعمل قهوة تجن!!»

صاح مستغيثا:

- «أرجوك! أنا فعلا محتاج لقهوة مضبوطة!!»

هزت رأسها كأنها تدادى طفلا:



- «حآ.. ضرا من عيني الإشتين»

وأشارت بإصبعها إلى عينيها، واستدارت ماضية نحو الباب.

يا أرض احفظي ما عليك: قوام منحوت بإزميل إلهي. رنت في أنفيه كلمات يبرم التونسي التي يحبها: ولك
قوالب في الأجسام، غلب الرسام، يقلبك بحجر ورخام، يلقاك أشطر. عادت بعد هنية مكثرة ما بين حاجبيها،
قالت في اكتئاب:

- «أسفة! لقد أغلقوا على كل شيء. بالففل! الكبريت والسكاكين والأكواب والبوتاجاز!! لا أعرف لماذا يفعل
هؤلاء المجانين هكذا؟!»

ثم ارتككت بظهرها على حافة السرير؛ انعوجت نموّه قليلا؛ انطلق صدرها كله في مرمى عينيّه يشع بالضوء
والعطر والموسيقى؛ قالت بصوت يقطر حنانا:

- «مازلت متعبا يا حبيبي؟»

شوح بيديه مندهشا:

- «من يراك يصحو ولو كان ميتا!!»

أشرقت على شفيتها بسمة كالقنديل البهيج، وكأنها أرادت أن تكافئه على هذا الإطراء الذي أطربها؛ فمالت
عليه أكثر قائلة:

- «أرني إذن صدق ما تقول!!»

وضعت يدها على جبهته لتختبر درجة حرارتها. شعر هو بمس كهريى يكاد يصعقه. صارت تتحسس جبهته
بيد تضخ في عروقه الحنان والحيوية والقوة والبهجة. مدّ يده على الرغم منه ولا مس رسفها الببط: فسلمته
يدها الثانية، فامسكها. تراخت بها نحو فمه. صار يطررها بوابل من القبلات. صار هذا الجسد النازف حبا
وحنانا يتراخى شيئا فشيئا، إلى أن استوت جالسة على حجره. طوقت عنقه بذارعها العاريتين؛ أراحت خدنها
على كتفه، تنفقت جدائل شعرها الفاهم على وجهه حتى غمرته. صار ينتفض من أعماق أعماقه. مع ذلك كانت
ذراعه اليسرى تحيط بخصرها فكانه يحيط الدنيا كلها. تمنى لو يظل على هذا الوضع وقتلا ينتهى. كانت هذه
أول مرة في حياته يلامس فيها جسد امرأة، جسد الأنثى. إذا بها ترقع رأسها مصيخة السمع ناظرة في الفراغ
نظرة شاردة شاحبة، صارت تنتفض: ثم نهضت واقفة وقد بدا أنها منشغلة بما يحدث في الخلاه الخارجى؛ إذا
بها تقول له فجأة:

- «هل يمكن أن تصنع فيّ ثوابا؟»

قال بصدق وحماسة:

- «تحت أمرك طيعا»!

قبلته في شفتيه بحرارة:

- «أريد أن أهرب من هذا البيت!! إنهم يجبسونني فيه ليل نهار! لا أرى وجه الدنيا نهائيا!!»

بكت بدموع هطال:

- «تستطيع أن تساعديني على الهرب؟ اليس ملابس أخى وانتظرنى على الطريق الزراعى! اتركنى فى طنطا وأنا أتصرف!! لو عملت فى هذا الثوب أبقي خادمة لك طول العمر!! أرجوك!! شف لى أى حل أهرب به من هذا البيت!! أرجوك!! أقبل قديمك!! المجرمون يديرون لقتلى ظلما وعدوانا!!»

دهمه الرعب القاتل: تذكر الله فاستغفر! ثم أخذ إلى صمت عميق حائر! جعل يستعيز فى سره من الشيطان الرجيم. كشرت فى فجأة: انقلب وجهها إلى وجه آخر، عيناها تقذفان حمما حمراء. قالت فى عدوانية:

- «جبان مثلهم!!»

وصفعتها على وجهه صفعة مدوية أطارت الشر من عينيه! لكنه لم يغضب بل أمسك يدها التى ضربته وقبّلها!

- «لكن لماذا يقتلوك؟! لا بد أنك فعلت فعلا سيئا!!»

عدوية الدنيا كلها فى صوتها فى وجهها فى هدوء أعصابها، لوحت بذراعها فى ثقة:

- «فششر!! أنا سمعتى مثل الجنية الذهب!! المسألة وما فيها أتى أحب الفن وأتمنى أن أكون مطربة وممثلة!! مثلت وغنيت كثيرا جدا فى حفلات الجامعة! حصلت على جوائز وميداليات! نشرت صورتي فى الجرائد كثيرا!! من يومها انقلبت الدنيا ضدى! أبى كان يوافقتنى على احتراف الفن لأننى وأختى الصغيرة نيفين ورثنا حلاوة الصوت عنه! لكنه سافر فى رحلة عمل فلم يرجع منذ سنوات طويلة! عمى الآن هو رب البيت ويدير لزواجى من ابنه ليث نصيبى فى ثروة أبى أرضا زراعية ورصيда كبيرا فى البنك!! أولاد الحرام نبهوه إلى أننى قد أذهب ذات يوم إلى الجامعة فلا أعود! منعتى عن المدينة الجامعية وحكم على بالسفر والعودة كل يوم حتى ارتبكت حياتى وتوالى رسوبى وهو فرح بذلك حتى أقبل الزواج من ابنه مكسورة العين!! وأخيرا جبسنى فى البيت نهائيا منذ عامين!! عقلى شت وأعصابى تلتفت وهم يزيديونها إتلافا بقولهم إنى مجنونة!! على فكرة! عريس الليلة ابن عمى لزم! وعلى فكرة! هل دريت بالطبيب الذى جاء وكشف عليك فى السرير؟! إنه ابن عمى أيضا! ساعتها أختى الصغيرة فتحت لى بابى لكى أدخل دورة المياه! لكنهم انشغلوا بك ونسونى! خرجوا جميعا وتركوا باب حجرتى مفتوحا!!»

ثم أصاحت السمع هنيهة، وانتفضت قائمة تجرى إلى فناء البيت، ويعد هنيهة أخرى سمع بابها يفتح ويفلق. كان ثمة لفظا يقترب من البيت. سمع صوت المفتاح يدور فى القفل: ارتدى سترته، هنم نفسه، أشعل سيجارة

عادية، وضع ساقا على ساق. دخل عليه الرجال يتقدمهم كهل ملتج تشي ملامحه بأنه عم الفتاة، قال له في نبرة اعتذار:

«كيف حالك الآن؟! هل شعرت بالحقنة التي أعطيناها لك؟ هي التي أراحتك!!»

قال عبد البصير:

«الحمد لله! لم أشعر طبعاً بالحقنة! واضح أنها خفضت حرارتي!»

كان يشعر بأن هذا الرجل مراوغ العبان كما يظهر في عينيه الثعبانيتين. وكان قلبه يتمزق حزناً على هذه الغادة الحبيسة التعيسة، ويتمنى أن لو كان في استطاعته مساعدتها إذن لما تردد. نهض واقفا يريد الخروج من هذا الحبس فوراً:

«بنا إلى الحفل!»

مضى خلفهم وقد مثلت في عينيه صورة مزبوجة، وجه منقسم إلى نصفين: سعدية وأفراح؛ ثم انفصل النصفان وابتعد كل منهما عن الآخر ليكتمل بمفرده؛ وجه سعدية بجسدها يقبل نحوه؛ ورأس أفراح بظهرها وقميص نومها يبتعد، ثم ينعكس الوضع: يرى سعدية في قميص نوم أفراح، وأفراح في ثياب سعدية واقفة أمام الميكروفون. ارتفع في صدره هدير موسيقى عنيف يصم أذنيه عن صخب الفرح.

أدخلوه إلى البوفيه ليتعشى، فاكل بشهية؛ ثم أشعل سيجارة محشوة وجلس في الهول الكبير يواصل الاستماع للهدير المتدافع في صدره. لما رفع رأسه فوجئ بالمتعهد واقفا أمامه وبجواره رجل في حوالى الستين من عمره يرتدى بذلة سوداء. نهض واقفا وسلم عليهما. قال المتعهد:

«سلامتك يا فنان!»

ضحك عبد البصير وقال إنها دوخة أدت إلى إغماء طويل وكل ذلك من الإرهاق النفسى. حمد المتعهد ربه أن جاءت سليمة، ثم أشار إلى الرجل الأثيق:

«أقدم لك والد العروس! انشغل بك حتى كاد يقع من طوله! لقد سمع عنك منى ومن صديقه إبراهيم أفندى غطاس وكان حزينا لأن يحدث لك مكروه في فرح ابنته! كان مستعداً لأن يستدعى لك أكبر طبيب في مصر!!»

ضحك عبد البصير في امتنان وجهل يشكر الرجل. دخل عليهم رجل أكثر أناقة، أشيب الشعر طويل السوالمف مستدير الوجه. تلقاه والد العروس بحفاوة؛ قدمه إلى عبد البصير:

«ابن أخى! مدير عام البرامج فى الإذاعة! وهو إذاعى قديم وليس إدارياً! اشتغل فى الإخراج وتقديم البرامج

سنوات طويلة!!»

سلم عليه عبد البصير بحرارة. قال الرجل:

- «المتعهد كلنا عنك كثيرا كلاما كبيرا!!! ومنذ بضعة أيام كان عدنى مطرية هاوية اسمها سعدية المليجي فكلمتنى عنك أيضا فعجبت من هذه المصانفة واندهشت لما سمعت بما أصابك!!»

العرشة والشحوب وأضحان على وجه عبد البصير، لكنهما شحوب ورعشة العاشق الذى ايقن أن سره قد فُصح ولم يبق إلا الاعتراف به، فسأل بلهفة فاضحة:

- «سعدية المليجي كانت عند حضرتك؟! وما المناسبة فى أن تتكلم عني؟!»

قال الرجل الأشيب:

- «إنها بنت نظيفة ومحترمة جدا!!! لجنة الاستماع تترك صوتها وتتخلل فى جمالها!! البنت مصابة بعقدة نفسية من جمالها! تكره جمالها ولا تطيق كلمة إطرء واحدة فيه!! لديها اعتقاد بأنه يلفت الأنظار عن صوتها! تقول إنه يهدد مستقبلها فى عالم الغناء! وهى محقة بصراحة! الغريب أنك تسمعها على شريط فتعتقد أنها من كبار المطربات بلاشك! لكن أن تسمعها وأنت تراها وجها لوجه فإن كل انتباهك لابد أن ينصب على جسدها!! البنت دخلت لجنة الاختبار عدة مرات ويسوء حظها من الربة التى تعترضها فلا تحسن الأداء أمام اللجنة! واللجنة لا تعترف بالشريط أو الاسطوانة! تحب أن تسمع الشخص بنفسه!! آخر مرة اشتكت لى من سوء حظها فواسيتها وطمانتها خيرا!!! لكنها فى انفعالها قالت إن المواهب الحقيقية فى البلاد محرومة من ميكروفون الإذاعة بل إن الميكروفون هو المحروم منهم! قلت لها مثل من؟ قالت فى الحال عبد البصير الصوفانى كعازف كمان!! وذكرت بعض المطربين والموسيقيين والمؤلفين لكنها تكلمت عنك كثيرا فى حماسة كبيرة!!»

من فرحته أطلق ضحكته البلهاء الصفيحية، ثم جعل يردد كالأبله كانه يحدث نفسه:

- «غريبة والله مع أنها لم تسمعني!!»

قال الرجل الأشيب:

- «من سوء حظنا ألا نسمعك!!»

ضحك عبد البصير فى حرج، ثم تلثم قليلا، لكنه ما لبث حتى اندفع فى نبرة غرورة حميمة قوامها الثقة والزهو عند الموهوبين موهبة غير عادية مما يجعل غرورهم محببا إلى نفس من يراه. قال:

- «بصراحة إن ما حدث لى خير وفضل من الله! كنت سأحتقر نفسى إلى الأبد إذا اشتغلت مع هذه الفرقة! لقد صدمت حين رأيتهما! وتقززت من منظرهم على المائدة! خوفى من الفضيحة شل مخى عن التصرف فوقعت مغشيا على! خفت أن يرانى أبى بطريق الصنفة فيشمت فى مدى الحياة!!»

قال المتعهد كالمعتذر:

- «أعرف! وأنا مضطرب! لم أجد سواهم! وقلت هذا لإخواني أصحاب الفرح! إنى غير راضٍ عن الفرقة لكنهم كانوا قد حددوا الموعد وانتهى الأمر! وعلى كل حال ريتنا فرجها!!»

أوضح والد العروس مشوِّجا في ابتهاج:

- «جئنا لك بإبراهيم أفندى غماس! فى ظرف ثلث ساعة ذهبت بعيرتى الفورد الأصلية فجئت به! وهو فى الطريق مرَّ على اثنين من كبار مطريي طنطا فأتى بهما: محمد صيام وسميره الشافعى! المطرب وزوجته! تصور أنهما أنعمنا الفرح بالفعل!!»

ابتهج عبد البصير: هتف:

- «طو! لو أن إبراهيم أفندى معى فإننى أسمعكم ما تشاءون! وضارب الرق! فقط لا غير!»

قال المسئول الإذاعى:

- «بسيطة! تعال معى!»

اجتازوا حديقة النادي. مرَّوا بسرناق الفرح الصاخب الهازل المبتذل: فمن الواضح أن العاهرة تفرض وجودها بقوة الفوغائية والصفافة وقلة الحياء! ومن الواضح أيضا برغم ذلك أن جمهور الفرح ميسوط ومنبعج على الآخر: فيالها من مفارقة: إنه إذن ليس جمهوره فالحمد لله أن حيل بينه وبينه: ثم تبسم قائلا لنفسه: أصحاب الفرح يتنقون الفن الرفيع، والفرقة التى تحيى فرحهم من أحط الفرق، والجمهور أشد انحطاطا منهما معا!! وهنا انطلقت ضحكته الصفيحية جزلة مزهوة كأنه اكتشف إحدى النظريات الرياضية العميقة. وحينما سأل المتعهد عما أضحك، شوح بيده الغليظة حول رأسه قائلا: الدنيا!! فلم يعلق المتعهد، ومضى مهرولا.

عند خروجهم من النادي اتجه المسئول الإذاعى إلى سيارته الفيات الصغيرة المسماة بالقردة: وأوما لوالد العروس أن هات الشلة وإبراهيم أفندى والرقاق وتعالوا ورائى إلى البيت. ثم فتح السيارة وركب: وفتح الباب المجاور له فركب عبد البصير: فى حين اتجه المتعهد إلى السرناق لاستدعاء إبراهيم أفندى والرقاق: واتجه والد العروس إلى سيارته الفورد ففتحتها وأدار المحرك وجلس فى انتظارهم.

(٣)

كان بيت المسئول الإذاعى جميلا، يقع على الطريق الزراعى مباشرة، وخلف ظهره - لصقه - بيت والد العروس. للبيتين ملاحق صغيرة كالعش والأكواخ. من الواضح أن الأرض الزراعية المحيطة بالبيتين تتبع العائلة فيما يشبه العزبة الصغيرة التى يملكها أعيان التجار وأصحاب مصانع الغزل ويستاجرون من يزرعها

من الفلاحين والتلمية. كانت عناقيد اللعبات الكهربائية الملونة تزين البيتين والطريق المؤدى إليهما؛ إذ العروس ستتقل من هذا البيت إلى ذاك؛ فالعريس ابن عمها وزيتهم في دقيقتهم كما تجرى عاداتهم منذ سنوات طويلة.

لصق الجدار الخلفي لبيت والد العروس، الفارق في المزارع المحاطة بأشجار الكافور والجزورين والصفصاف والجميز؛ فُرشت الحصائر والأكلمة والمساند والشلت. جرى بعدة الشاي والجوزة بكل ملحقاتها؛ وبسلاسل الفاخرة الطازجة، وصواني الهريسة والبسيسة والمشكلة. نشط خدم كثيرون على قيام القعدة في نقائق معدودة.

الأنوار خلف ظهورهم تكاد تختفى. اعتادت عيونهم الظلام الذي بدأ يرق ويالفهم فصارت القعدة تتغير نفسها بنفسها في اكتفاء ذاتي، كل شيء في القعدة يضيء نفسه، الأواني النحاسية والأكواب الزجاجية وعلب السجائر والقداحات ويصاكن النار والأوتار والأفكار والمشاعر. كان عبد البصير ينوي أن يسمعهم إحدى ثلاث قطع من تأليفه يحفظها إبراهيم أفندي جيداً: (نداء)، (موسيقى الشباب)، (ابتهالات). صار يدورن أوتاره وإبراهيم أفندي يضغط عليه؛ فصارت الأنغام العشوائية المقطومة تطرق أذان العشب ووبر عباة الليل وشواشي الأشجار وأجمال الحطب والقش على الأسطح المتناثرة على امتداد البصر؛ فاستيقظ كل ذلك وتحفز وانتعش.

ما إن تحرك القوس حتى بدأ كلاعب الكرة وهو يتقهقر قليلاً ليندفع جرياً يشوط الكرة بكل عزمه. يضع سحبات عشوائية من القوس أظهرت مدى فتوته وطفانيته؛ حتى إذا ما انطلق لم يعد، كهداف ساحر علق الكرة في قدميه واخترق الملعب لا يابيه بمدافع أو محاور أو منافس كل أولئك يتراقصون أمامه وحوله فاقدى الإرادة والرشد؛ حتى أن إبراهيم أفندي ظل متجمداً في استعداده فاغر الفم ينتظر عويته دون جدوى.

كان الهدير المضطرب في صدره في قلبه قد راح يعمور بعنفوان باحثاً عن منفذ للخروج؛ فإذا بالقوس يملأ على أنامل يسراه حركة جديدة تماماً. في الأتة الأولى للأوتار اعتدل جميع الجالسين في قعدتهم، اتخذوا وضع إنصات مهيب. من الأتة خرجت الآلة اللطاعة، في صرخة متنامية جومت على رعوس المنصتين كروح إنسانية تعافيهن بالعافية قبل أن تثب شكواها إليهم. قالوا في تشكيلات سمفونية منتشية:

« يا سلام! الله الله الله! يا عيني! يا حنين يا حنين؟ قل يا جبار! يا شيطان! سبحان العاطى!! »

ومصمصوا بشفاههم في نبرة استعجار. على أن الصرخة الوترية عادت تحوم من جديد على استحيا، تعلو ثم تخفت، تقترب وتبتعد، كوجه عذراء خفير يحاول أن يطل من فتحة المشربية لكن الحياء سرعان ما يواريه عن الأنظار. قال لمسلول الإذاعي:

« .. لكان القمر يطل من خلف السحاب فيخفيه السحاب كأنه يخاف عليه منا أو يخاف علينا منه!! »

نظر بعضهم في السماء قبل أن يدرکوا مغزى العبارة، ثم ابتسموا حينما أشرق المعنى في مخيلتهم. لحظتند اندلعت صرخة الكمان كمارد حطم للمقمقم وانطلق؛ صارت تزغرد بالآلم، تبوح شيناً فشيناً بلواعج مشتاق إلى

الحرية يكاد يحطم أسوار سجنه يوصل صوته إلى أعلى نروة في السماء . البوح يتصاعد في انتشاء: كالطير يرقص مندبوحا من الالام: يشف، يحكي تفاصيل عشق عذبه النوى: أشباه الجوى: أمجنون ليلي يلف على الديار ديار ليلي يقبل ذا الجدار وذا الجدار؟ وما حب الديار سكن قلبه ولكن حب من سكن الديار؟! أباتع سريع من أولاد البلد يقف تحت شباك محبويه منابيا على بضاعته واضعا فيها كل صفات وأوصاف محبويه المحتجب؟! أشهر زاد جمعت صوحيباتها يرفلن في الدمقس وفي الحرير يحملن الدفوف والمزاهر يطرين بها شهرير حتى يستلبه الوجد فيؤجل موعد إراقة الدم يوما آخر؟! ربما وربما، وربما .

صور عديدة لانهاية لها راح المسئول الإداعي وأبناء عمومته يرددونها يشرحون بها ما أحدثه العزف في مخيلاتهم من تصورات ومشاعر: بعد أن الهبوا أكفهم بالتصفيق الحار. وضع أنهم جميعا لم يتوقعوا أن يكون العزف على هذا المستوى الجبار غير الطبيعي من عازف أمي. قال والد العروس مشوحا بذراعه في غبطة كبيرة كطفل عجوز مرح :

« فعلا! أنت لا يصح أن تعزف مع هؤلاء الأرزقية! أنت من طبقة أخرى! أنت قطب وهم رعا! أنت جعلتني لأول مرة في حياتي أتمنى أن أكون عازفا على هذه الآلة التي أراها الآن صوتا من أصوات السماء !! »

قال المسئول الإداعي :

« العجيب يا أستاذ عبد البصير أنك جعلت هذه الآلة الغريبة مصرية صرفة! هل تدربت على هذه المقطوعة
سب ١٩ »

ضحك عبد البصير ضحكته العالية السانجة الشبيهة بصوت صفيح يخط في بعضه . قال :

« عمري ما عزفتها قبل الآن لقد ارتجلتها فور اللحظة! من واقع اضطراب عاطفي أعيشه الآن !! »

شد والد العروس طوق سترته بيديه تعبيرا عن ذهوله، أما المسئول الإداعي فقد شوح صارخا :

« لا يمكن قل كلاما غير هذا يارجل ! أنت ارتجلت هذه المقطوعة الآن! إنك إنن لجبار جبار !! »

ثم استدرك ليثبت خبرته بالتنوق الموسيقي :

« أظنها من مقام الـ... »

أنقذه عبد البصير من ورطته:

« حجاز كاركور!! »

قال المسئول الإداعي :

« جميل ! جميل جدا !! »

قال عبد البصير بكل براعة وبساطة :

« مارايكم لو سميتها: المشربية؟ »

صفق المسئول الإداعي طربا وإعجابا بالاسم، وأضاف : « أصبت ! ليس لها اسم آخر! فعلا ! المشربية،
قال عبد البصير :

« خلاص! فلنكن المشربية !! »

عادت الدهشة إلى المسئول الإداعي :

« ولكن : أستاذ عبده ! هل يعقل أنك ارتجلتها كلها الآن من الذاكرة من وحي اللحظة؟ »

قال عبد البصير مشيرا إلى صدره :

« لكنها كانت موجودة هنا من وقت طويل!! » مط المسئول الإداعي شفتيه مستغرقا في تأمل عميق .

دارت الجوزة عدة دورات، ودارت أكواب الشاي . دارت كذلك رأسه من النشوة . عزف لهم - يشاركه إبراهيم
افندي والرفاق - موسيقى : الشباب، نداء، ابتهاجات، ثم المشربية ثانية، فخامسة تحت إلحاحهم . ثم انخرط في
تقاسيم حرة؛ ثم غنى بالكمكان أغنيات : على بلد المحبوب وديني، الأمل، الليلة عيد، في نور محياك .

انهالت النقوط على حجره من كل ناحية، أوراق من فئة الخمس جنيهات، تتساقط أمامه وهو لاه عنها تماما؛
كل متعته وسعادته أن تستمر قدرته على إسعاد هؤلاء والاستحواذ على إعجابهم؛ هذا منتهى طموحه في الدنيا.
وكانت سعيدة المليجي حاضرة في أفراح، وأفراح مائلة أمامه لا تريم، مرة بقميص النوم، ومرة في ثياب سعيدة
في غمرة الحماسة ولغط الإعجاب كان الهم الذي يكبل رأسه هو الدعاء إلى الله أن يلهمه طريقة جهنمية . غير
مباشرة . ينقذ بها أفراح من حبسها فإن إنقاذ أفراح من هذه المحنة القاسية البشعة يعادل زواجه من سعيدة
المليجي . هكذا خيل إليه .

انتهى إلى كومة النقود المبهرة على حجره؛ جفل كأنه لم يرها من قبل، حاول إزاحتها قائلا في حرج حقيقي
صادق:

« ما هذا ؟ لا لا ! لاداعي ! أنا لست الاتيا يا أسيادنا !! » لكن والد العروس حلف بأغلظ الأيمان ألا يروها.
تطرح المتعهد بجمعها وتعليقها بعناية، حاول وضعها في يد عبد البصير، فراح يبعد يده في إصرار. فمد
المسئول الإداعي يده قائلا : هاتها؛ سلمها له المتعهد في كثير من الحسرة ظنا منه أنه سيردها لأصحابها .
إلا أن المسئول الإداعي سحب صندوق آلة الكمان ففتحه، وحشر المبلغ في العلبة الصغيرة الملحقة بركن في أعلى
داخل الغطاء؛ ثم أغلق الصندوق وتركه بجواره. فعل ذلك بشكل رصين فيه حسم باتر فلم يعترض عبد البصير
على هذا التصرف الكريم؛ لكنه قال بشيء من الحرج :

« يا أسيادنا ! أولى بهذا المبلغ إخوانتنا!! »

وأشار إلى إبراهيم أفندى والرقاق، فهز والد العروس رأيه في موافقة وأضاف:

- لا شأن لك بهم ! سنرضى الجميع أربعة وعشرين قيراطا: هذا المبلغ البسيط لك وحدك هدية منا! ولك مع المتعهد حساب آخر :لا فلوس تكفى سعادتنا بك الليلة!!»

فاحتفل لهذا الرأي، وعمل القوس بين أصابعه، شرع يعزف أغنية: [فى نور محياك] لأم كلثوم. ومنها إلى أغنية [ياصباح الخير ياللى معانا]، فراح اللحن يعانق ملاحة الضوء اللبني الههيفة وأكواب الحليب التى امتدت أمامهم مع أطباق القشدة والفطير السخن ذى الرائحة النفاذة.

وكانت شمس الصباح الخضراء قد اشتد حيلها فغمزت الأتق كله حينما شرع عبد البصير يضع كمانه فى صندوقها، عندها أخرج المسئول الإذاعى محفظته، تناول منها بطاقة تحمل اسمه وعنوانه وأرقام هواتفه قدمها لعبد البصير، رجاء أن يمر عليه كلما سافر إلى القاهرة، قال له إن مستقبله الحقيقى فى القاهرة، وإنه يجب أن يعجل بالرحيل إليها، وكان الخبر قد وصلهم بأن الفرقة ركبت وغادرت منذ أكثر من ساعتين، فأصر والد العروس أن يقوم بتوصيل عبد البصير والمتعهد وإبراهيم أفندى والرقاق حتى أبواب بيتهم.

فيما هم يستعدون للرحلة جاء فلاح يهرول مهتلل الوجه شاحب الملامح يبدو عليه الكثير من الاضطراب لكنه يبذل جهدا كبيرا لكى يبدو طبيعيا . مال على أذن والد العروس، همس بشئ تهدلت له ملامح والد العروس واضطرب وشحب، اقترب منهما المسئول الإذاعى واستفهم بالإشارة، مال عليه والد العروس هامسا فإذا به يضطرب هو الآخر ويتمتم:

- «لاحول ولا قوة إلا بالله! وهل هذا وقته!!»

ثم قال لوالد العروس:

- «خليك أنت وأوصلهم أنا بسرعة!!»

شعر عبد البصير أن فى الأمر شيئاً محرراً للغاية. تقدم منهم قائلا فى إصرار:

- «لا أنت ولا هو! سناخذ عربة من عربات الأجرة!!» إلا أن المسئول أسكته بإشارة حاسمة من يده: شعفها بقسم غليظ أن لا أحد يوصلهم سواه: ثم أشار إليهم أن يتبعوه نحو سيارة والد العروس باعتبارها أكبر من سيارته.

السيارة راحت تنهب الطريق بسرعة جنونية. وزع عبد البصير السجائر عليهم: استوعب نفس الدخان بعمق ثم قال للمسئول الإذاعى بوجاه حاز:

- «أمانة عليك يارجل أن تصارحنا! هناك شئ خطير حصل! ما هو ؟ أرح قلوبنا أراح الله قلبك! لا تتركنا مشغولين عليكم بعد أن احببناكم من كل قلوبنا!!»

شوح المسئول الإداعي بذراعه فى فروغ بال يخفى به عافى داخله من أسف:

- «حادث سخيف أخطأ التوقيت!!»

ساله عبد البصر بلهفة:

- «خير إن شاء الله!!»

- « بنت عمى مثقفة! ، فنانة! فى السنة الثالثة بكلية الآداب بالإسكندرية قسم اللغة الإنجليزية! متفتحة كالوردة طول عمرها متفوقة!! جامعا خلل مفاجئ فى عقلها كما يزعم عمى الذى هو اكبر من عمى والد العروس وهو شديد قاس! والله أعلم بالحقيقة لكن عمى عامل البنت بقسوة شديد لمجرد أن لها ميولا فنية!! منعها من الجامعة حبسها فى البيت!! الليلة نسوا باب غرفتها مفتوحا لأول مرة بعد ثمانية أشهر من الحبس لحظات خرجت فيها إلى المطبخ فنقلت منه الجاز والكبريت وحينما أعادوا إغلاق الباب عليها لحظة الإتيان بك من البيت أشعلت النار فى نفسها! ماتت طبعاً!!»

ومسح دموعا تمددت على خديه..

- «ماتت!!»

هكذا صرخ عبد البصير بغير وعى صرخة فرقة من قلب مكلوم! وكاد يستطرد : ماتت أفراح!! لكن الله الهمه فسكت: انكمش فى المقعد مضطربا ينتفض من الغيظ والغضب يريد أن يبكي يملا الدنيا صراخا يعود إلى عمها فيطلق عليه الرصاص، لكنه جاهد ليحتفظ بتوازنه.

حينما فتحت له خالته باب شقتها دلف إلى حجرة الصالون صامتا مكبوسا يجز على أنيابه يصادر دموعه التى تتدافع فى مقتلته بمنف وحرارة. قالت خالته:

- «مالك يا حبيبى؟ مزود وكاتم فى روحك!!»

قال بصوت محتبس:

- «إرهاق! كنت فى فرح وتعب!!»

ريقت على ظهره:

- «تشرب شاى بالطيب!!»

قال: «القهوة أفضل»

فمضت! أخفت فى المطبخ. فتح صندوق الكمان ليأخذ المبلغ بغير حماسة: لكنه أبقى الكمان فى يديه شارداً مششت الفكر مضطرب الأعصاب. كان يريد أن يبكي بصرخة أعنف وأحر بكاء .. فبكت بدلاً منه الأوتار.

هذه الرواية - بطموحها، وحجمها، ونزوعها إلى الإلزام بكل شيء، عن تجربة عريضة معتدة - تكاد تنتمي إلى «كلاسيكيات» القرن الماضي؛ ولكنها - مع ذلك - عمل مثقل بمعالم وبهيموم بعض من أبناء هذه الحقبة التي نعيشها، في نهايات هذا القرن.

لن تجد - عند الانتهاء من قراءة هذه الرواية، ما يليى مطلبك إذا كنت تبحث عن الاستمتاع بتقنيات جديدة مستحدثة، أو بلعبة شكلية تواكب منجزات الرواية الغربية المعاصرة.. وإن تصل - عند الانتهاء من هذه القراءة - إلى تصنيف قريب تستطيع أن تدرج فيه، بسهولة، هذا العمل ضمن تيارات فنية باتت شائعة مستقبة .. وأخيراً، لن تعثر، ببسر، على قانون يفسر لك لماذا بات هذا العالم الراهن، الذي تجسده الرواية، منقسماً انقساماً حاداً بين جلادين وضحايا، أو بين قتلة ومقتولين. ولكنك - في كل الأحوال - فور أن تلوى الصفحة الأخيرة في هذه الرواية التي تتجاوز أربعمئة صفحة من القطع الكبير، سوف تكون قد اكتشفت أن التعبير البسيط، المباشر، يمكن أن ينطوي على جمال ما؛ وسوف تكون قد رأيت، بوضوح مؤلم، تلك الجراح المفتوحة لعهد هائل من بني البشر، في وطن بعينه أو أوطان بعينها، الذين سقطوا ويسقطون ضحايا أو فرائس لمخالب وأنياب ممارسات كبرى خاطئة. وسوف تكون قد سمعت صرخاتهم وأناثهم التي تتردد دون غوث، في برية هائلة، تطال مدناً وقرى وأودية وصحراوات مترامية، تختصر الوطن العربي كله؛ وأخيراً سوف تكون قد تلقيت، بجلاء مؤس، بوجههم الأخير، في احتضار مأساوي، عن حيوات كانت مختلفة بمعارقات موجهة، وكانت حافلة بمترقات لا أول لها ولا آخر .

تغريبة الفرائس

قراءة في رواية فتحي امبابي «مراعى القتل»

« فتحي امبابي: (مراعى القتل) ، النهر للنشر والتوزيع، القاهرة ، أكتوبر ١٩٩٤ .

وتتنظم هذه المحاور / التجارب وتتداخل وتتجم، بموازاة اقتطاعات من إحدى روايات «السيرة الهلالية»، تمثل فى فصول (مراعى القتل) صوتاً تعليمياً، شبيهاً بكورس إغريقى، يربط المأساة القديمة بالمأساة الجديدة، ويستخلص الحكمة مما جرى ويجرى، ويقدم موازاة متصلة بين «أبطال - فرسان» قدامى بحثوا عن تحقيقهم فى أرض نائية عن مسقط الرأس، وموطن الوعى الأول، ونجح بعضهم فى ذلك، وبين «أبطال» (أقرا: مقلوبين؟) آخرين، جدد، مهمشين بلا صوت، محض أدوات تنقاد لقرارات الحرب وقرارات التوقف عن الحرب، واجهوا الموت المجانى وغير المجانى، ومات (استشهد) بعضهم بالفعل، وتحولوا - ببساطة - إلى أرقام ضائعة أو غائبة.

قد تتداخل تجربة «سدود» وتجربة «التفريية الجديدة» فى ليبيا؛ حيث نرى عبد الله - المقاتل القديم، المتسلل الجديد - يجد نفسه هناك مدفوعاً إلى المقاترة بين الأم راحة والام سابقة: بين أوجاع أرض القرية وأوجاع أرض الطفولة؛ ولكن تظل «سدود» - فى مجمل الرواية - أول الانتماءات وأخرها؛ الأرض التى تجب كل أرض، بدء العالم ومتناهيه - فيما يرى عبدالله الذى يعلم بأن يعود إلى سدود ليستقر مع زوجته وظله الذى تركه رضيعاً.. أو تظل سدود - بكلماته هو - «واحة وسط الخراب الحزين»، «يهرب إليها ويوجد» (انظر ص ٢٦١). إن عبدالله يرى «كل المدن خادعة (...) أما سدود نفسها فلا تخدع أحداً، كل شئ فيها مكشوف، فى الصاغر والماضى (...) جدران ضئيلة تفجج بسيرة تاريخ الأجداد» (ص ٣١٢).

- ٣ -

تشكل معالم رواية فتحى اميايى (مراعى القتل) هذه، بفصولها الأربعين، من ثلاثة قطاعات أساسية : قطاع يرتبط بتفريية بنى هلال الذين هاجروا من نجد إلى تونس، مروراً بمصر وليبيا باتجاه الغرب، فى زمن قديم. وقطاع يرتبط بتجربة المقاتلين فى «الفوج ٨٩» الذى كان ضمن القوات المصرية التى واجهت جيش الدفاع الإسرائيلى، فى سنوات «حرب الاستنزاف» وما بعدها. وقطاع يرتبط بحياة كاملة، راحة ومستعارة، وتراجمية تقريباً، لواحد من أفراد هذا الفوج «عبدالله عبد الجليل»، الذى ارتحل فى «تفريية جديدة» متسللاً عبر الحدود من مصر إلى ليبيا، مع آلاف المتسللين الباحثين عن «لحمة العيش»، دون أية أوراق رسمية، وتحت وطأة ضغط ومطاردات وخطر لا حصر لها، فى «زمن السادات» أو زمن الصلح الرسمى الأول مع إسرائيل .

٢.

هكذا ، تمثل تجربة القتال أو الحرب ، بتفاصيلها، محوراً من المحاور التى تنهض عليها (مراعى القتل). وتمثل «سدود» - إحدى قرى البلتا فى مصر - التى أنجبت «عبدالله» فى زمن قديم، ثم لفتته لقطا فى زمن حاضر، محوراً ثانياً من محاور الرواية. وتمثل تجربة التسلل عبر الحدود إلى ليبيا، بكل ما يتصل بها (السير على القدمين وقطع مئات الكيلومترات، من مدينة ليبية إلى أخرى ، والنوم فى العراء تحت سطوة البرد والمطر اللذين يبدوان «تيمية» تتردد بطول الرواية، ومواجهة الموت المحقق أو خطر السجن الوشيك .. إلخ) محوراً ثالثاً فى الرواية.

بعيداً عن «سعود»، وعن مسيرة تأريخ الأجداد»، يعاني عبدالله التوزع في متاهة حاضره. يقاتل قتاله العبيث الجديد، بلا أعداء محددين، ويتسائل تساؤله المتكرر، دونما إجابة: «ألا أيها الليل هل لك من صباح» (انظر، مثلاً، ص ٣٥٥)، ويظل يتخبط وسط الدجاجير التي تحيط به، وتجعله لا يرى أية بارقة من ضوء، ويتسائل أيضاً، تساؤله الأعم، حول مصير مصر التي لفظت أبنائها! «مصر التي تنقياً جوفها في تعب: كأن هؤلاء الأبناء لم يدخلوا حريباً - حقيقية - من أجلها، وكانوا وقد أخذوا لهذه الحرب. ويتسائل، كذلك، عن العبث الشامل المطبق: «ما هذا العبث في مصر الأسمر؟ .. ما هذا العبث في مصيرنا اليوم؟» (ص ١٠٣). ومن هذه التساؤلات، الفردية لكن المتصلة بمصير جماعي، ينتهي عبدالله إلى تساؤله الذي يبلور تجربته وتجربة من حوله، من المهتمين المتعبين أمثاله، داخل مصر وخارجها: «ما الفرق بين المهاجرين في الوطن والمهاجرين خارجه حدوده» (ص ١٥٥). وهكذا، من مثل هذه التساؤلات، يصوغ عبدالله عالم زمنه المؤلم، الذي حوله إلى فريسة لعلاقات وأنظمة: تتخطاه وتجاوزته، تحيط به وإن لم يرها ولم يدركها، وتجعل منه مفض واحد ضمن قطعان الفرائس المواجهة بمخالب وأنياب كلية القدره، مشرعة، مترصه، قادرة على التمزيق والنهش والاقتراس.

٤.

يختصر عنوان الرواية، «مراعى القتل»، وتجسد تفاصيلها الفنية جميعاً، تلك الثنائية التي بات العالم منقسماً خلالها إلى صيادين وفرائس. ينتهي الراوى إلى

الطرف الأخير. من هذه الثنائية، ويستكشف ويكشف آلاف الأشكال والدرجات من الأخطار والوطاة اللذين تعانيهما هذه الفرائس: إذ تساق جماعات وحشوداً إلى تلك المراعى الهائلة، التي تختصر مدناً وقرى وصعراوات ممتدة، نحو مصير نهائي: الموت.

في «هـ السياق، يمثل العنوان - «مراعى القتل» - بؤرة مهيمنة في حقل دلالي مفتوح، متعدد المستويات، يشار إليه ويتم الإلماح عليه، بشكل متكرر، في سرد الرواية وفي خطابات الشخصيات وسونولوجياتها: «... قادة هذا الوطن لم يحترموا قط أبنائه، أو أن أبنائه قطع من الماشية.. من يستطيع أن يحمي جسدى من مراعى القتل» (ص ٣٦١)، «والآن لا أرى سوى قطع من الشياه.. لا أرى بطلاً يقاوم عصى الرعاة»، «شياه (...» تلقى عبر الحدود، كما سيقى للحرب من قبل» (ص ٣٢٠)، «أرع يا ابن عبدالجليل.. أرع يا بقرة يا ابن البقرة» (ص ٣٣٣)، «اطلق سيقانك [كذا] للرياح مثل الفريسة في المراعى» (ص ٣٣٥)، «حدثت جلبة شديدة تداعت لها أبدان الجالسين كشياه في حظيرة» (ص ٣٤١)، «جعلوا منا غنم [كذا] ترعى في مراعى الجهل والخوف» (ص ٣٥١)، «مد أنفك شم الرياح كما غزال يرعى في مراعى القتل والخوف» (ص ٣٧٦ - وانظر أيضاً صفحات: ٣٣٠، ٣٨٢، ٣٨٢، ٣٨٩، ٣٩٢، ٣٩٩، ٤٠٧).

٥.

هذا الحقل الدلالي، الذي يومي إليه العنوان إيماءات متكررة، يتم رصد تفصيلاته، ويطهه بتجارب قريبة

هذه الحركة خلال هذه التجارب والأماكن والأزمنة، يظل عبدالله يمثل محوراً أساسياً؛ حيث تتقاطع كلها مع تجربته الفردية الجماعية، وتتصل - بهذه الرشيحة أو تلك - بولائق سيرته المثقلة بالألام.

هذه السيرة، التي ماينى عبدالله يوازئ بينها وبين سيرة الهلالية، ويقابل بين «تفرييته» مع رفاته وتفرييتهم، تكشف ذلك المسار الذي مرَّ به عبدالله حتى انتهى إلى مواقع الفريسة، بلا حول: كيف أنكره، وسرقه، المقيرون من أهله، وكيف أسفَى ست سنوات على «الجبهة» تحت وطأة الهجوم المتلاحق من سلاح الطيران الإسرائيلي والقصف المدفعى وهجوم المدرعات، ثم كيف كان من الناجين القليلين من هذا الهجوم وهذا القصف، وقد خرج منهما بوسام بطولة لم يعد يجدى فى شيء، ولم يعد أحد يعيره اهتماماً. وفى مواقع قريبة من هذا الحور، تعرّف رفقة عبدالله فى «الفرج ٨٩»، الذين شاركه بعضهم فى رحلة تسلكه المهلكة إلى ليبيا، وكيف تحوّل هؤلاء المقاتلون القدامى، فى زمن هذه الرحلة، إلى محض أرقام فى حشد اللاهثين الباحثين عن سبل العيش، بل عن سبل البقاء.

يتغير، فى هذه الحركة، العالم من حول عبدالله، وتتغير علاقته بهذا العالم، كما تتغير - فى الرواية - طرائق رصد هذا العالم وهذه العلاقة. ويتحول عبدالله من شخصية محورية محكى عنها إلى راوٍ أحياناً، وإلى مرويٍ عليه أحياناً أخرى، فى لعبة من الانتقال بين

ونائية، وبأزمنة راهنة ومتفضية، وعوالم مرجعية فردية وجماعية، خلال أقسام الرواية جميعاً.

تنقسم الرواية إلى أربعة أجزاء، تتضمن أربعين فصلاً مقسمة، بدورها، أقساماً داخلية. الحركة، عبر هذه الأجزاء والفصول والأقسام، حركة مراوغة على مستوى الأماكن والأزمنة؛ حيث ينتقل الرصد الروائى من الصعراء الفاصلة بين مصر وليبيا، إلى سيناء والصفين الشرقية والغربية لقناة السويس، إلى القاهرة، إلى «سود»، إلى بعض المدن الليبية (طبرق وبنغازى) حيث عاش عبدالله فترة قصيرة، حياة شبيهة بالموت. وأيضاً تنتقل الرواية من حاضره عبدالله، فى السبعينيات، إلى زمن طفولته، إلى الأزمنة التي قطعها من هذه الطفولة إلى حاضره.

كذلك، فى هذه الأجزاء والفصول والأقسام، تتحرك مراكز السرد من الاهتمام برصد شبه تسجيلي، شبه توثيقي (انظر مثلاً ص ١٧٩)، إلى الاحتفاء بتقديم «معلومات عسكرية» مطوّلة - ومتخصصة تقريباً - عن آلات القتال ومناورات (انظر مثلاً ص ١٤٨)، إلى الحرص على اقتطاع تحليلات مستفيضة لواقع اقتصادى سياسى اجتماعى (انظر مثلاً ص ٢٩٤)، وأخيراً تخمين الرواية إلماماً بوجهات نظر متنوعة ومتباينة، حول قضايا عدة، تمثلها نقاشات شواء، تنور فى جلسات خلوية، بين عبدالله وشخصيات أخرى عربية، التقاها وعرفها واتفق معها واختلف، فى تفرييته الجديدة (انظر مثلاً ص ٣٠٢).

فد تكون لديك تحفظات على لغة هذه الرواية (برغم التعقيدات المطولة التي ذيلها بها كاتبها، تحت عنوان «نحو لغة عربية حديثة»)، من حيث غلبة الطابع التقليدي على هذه اللغة في بعض المواضع (انظر ص ٣٢ مثلاً)، أو الإغلاء من المنحى التعليقي في بعض مواضع أخرى (انظر ص ١٧٦ مثلاً)، أو تعالي هذه اللغة على الشخصية التي يرازيها الراوى في بعض مواضع ثالثة (انظر ص ٨٥ مثلاً).. ولكن تظل هذه اللغة، في النهاية، «توصيلية» إلى حد بعيد، قادرة على إبراك أن تراجعها إنما يتم لهيمنة تلك التجربة الفريدة التي تقتنصها الرواية، وتعبر عنها بصوت يستعيد ميراث الأعمال الكلاسيكية ويستنهض ميراث الملاحم: تسلل هشود من العرب، من بلد عربي إلى بلد عربي آخر، في ظرف تاريخي استثنائي، ومماناة وملاة قوانين كثيرة يجب أن تخفني، وأخطار أهونها الموت، تصوغها ممارسات كبرى يتحول فيها «الفرسان» إلى «فرانس»، ويساق بسببها البشر، مثل قطعان، إلى مراعى مهلكة؛ يتخبطون فيها تخبطهم الأخير، قبل أن تظالمهم، ويتمكن منهم، يراش القتل الفردي والجماعي.

الضمائر: حيث استخدام ظاهرة «الالتفات» القديمة. وخلال هذه التحولات والانتقالات: يواجهنا دائماً صوت عبدالله الداخلى - سواء كان متكلماً أو مخاطباً، راوياً أو مروياً عليه - بكل ما يقل هذا الصوت من الإم. وهكذا يدخل عبدالله في «متوالية إزاحة» مع الراوى التطليقي، الذي يبدو حضوره واضحاً في فصول الرواية الأولى، ثم ينمسر هذا الحضور، تدريجياً، حتى يكاد يختفى في فصول الرواية الأخيرة.

هذه التقنية، التي تتيح إمكاناً لتقديم زوايا متنوعة عن شخصية واحدة، تسمح أيضاً بإمكانات ثرية لرصد عوالم داخلية وخارجية، فردية وجماعية، باكثر من منظور. يمثل عبدالله بؤرة هذه العوالم، ولكنه - في الوقت نفسه - يختزل مجالاً واسعاً محيطاً بهذه البؤرة. وبهذا المعنى، يكشف تناول شخصية عبدالله مأساته المحددة، ويكشف أيضاً مأساة عالم بأكمله من حوله؛ فيه لم تعد السطوة لغير اصحاب المال، وفيه قد دب الفساد إلى كل احد وكل شئ، وفيه تزلزلت - فجأة - قيم كانت راسخة لتتصد قيم أخرى.



مَريمة

فصول من الجزء الثاني من ثلاثية غرناطة

هذه هي الفصول الثلاثة الأولى من رواية مَريمة وهي الجزء الثاني من ثلاثية غرناطة (صدر جزئها الأول عن دار الهلال في أبريل ١٩٩٤، ويصدر للجزء الثاني والثالث عن نفس الدار في يوليو القادم). وتتناول الرواية عبر حياة أجيال متعاقبة من نفس الأسر، مصير عرب الأندلس في الفترة من ١٤٩٢ إلى ١٦٠٩، وهي الفترة الواقعة بين سقوط مملكة غرناطة والترحيل النهائي لعرب الأندلس.

تدور أحداث هذه الفصول الثلاثة في الستينيات من القرن السادس عشر. وتلتقي فيها بشخصيات تعرفنا عليها في الجزء الأول من الرواية. نرى مريمة جدة، ونعيم بعد عودته من «العالم الجديد»، ويظهر طيف سليمة التي انتهى الجزء الأول بإعدامها حرقاً على يد محاكم التفتيش.

١

قالت مريمة: درأيته بعد الفسق بقليل، فلظنت القمر إذ كان كبيراً ومضيئاً، ثم رأيت القمر في الجهة الأخرى فاستفريت. بعدها نمت فرايته مرة أخرى ولكنه كان في الحلم أكبر. كان نجاسياً ومتوهجاً ومشرفاً على جبل، وعلى الجبل وعلى عُلّ عظيم تعلو رأسه قرورين شجورية ملتفة. وكان الوعل ساكناً كأنما قُد من صخور الجبل الذي يقف على قمته. ثم استيقظت.

رفعت مريمة طرف ثوبها ومسحت العرق المتقصد على جبينها. أما المرأة المترربة بجوارها على البساط فاخرجت من جيبها حقاً جديداً صغيراً وفتحته، غمست فيه طرفي إبهامها وسبابتها وأخذت منه قدراً من مسحوق أحمر داكن، قريته من فتحتي أنفها واستنشقت بقوة. مرت لحظة صمت أعقبتها عطس متكرر.

عطست أم يوسف عطسة أخيرة، ثم هزت رأسها ثم مسحت أطراف أصابعها في خرقة وضعتها بالقرب منها، ثم أمسكت بقلم وورقة، وخطت أرقاماً وحروفاً.

لم تغلق مريمة باب الرجاء، ظلت تتطلع إلى المرأة العارفة التي بدا وجهها مستغرقاً ومقلباً انفجرت أساريرها قليلاً ثم انفجرت أكثر فأنفلتت من مريمة السؤال:

- خير ١٩

تحننت أم يوسف ثم قالت:

- ماريت يا أم هشام هو النجم المذنب وهو لا يظهر إلا منذراً بأشتمال الفتن وتبدل حال بحال إذ ينيب بزوال ملك الظالمين وهلاكهم الوشيك. والسؤال هو متى يتحقق ذلك؟
كررت مريمة العبارة وهي تلتقط أنفاسها التقاطاً:
- متى يتحقق ذلك؟!

- بعد سبع سنين إذ يكون الأول من شهر محرم يوم سيت فتتوافق هجرة رسولنا الكريم مع ذكرى اليوم الذي خلق الله فيه آدم. حين يحدث ذلك، يقول العارفون من أجدادنا، تهل علينا سنة يكثر الضباب فيها ويشع المطر. ولكن الشجر يحمل الثمر الوفير، والأرض تغدق علينا من خيرها، والنحل، حتى النحل، يمنعنا الشهد بلا حساب.
كانت مريمة تنصيب عرقاً، ابتل صدرها وظهورها ومنايب شعرها. تسمع نقات قلبها فترف السمع خشية أن تفوتها كلمة واحدة من الكلام.

- هل أنت متأكدة من هذا التفسير يا أم يوسف؟

- سألت ثم لامت نفسها فالمرأة عارفة بالله، وعلوم النجوم، والطالع، والأحلام. وقد يبدو استفسارها تطاولاً أو تشككاً.

- أنت رايت يا أم هشام، ولم أفعل سوى تفسير ماريت. فهل أنت صابقة في نقل ما حدث؟

- أقسم بكتاب الله أنني في الصحو رايت نجماً بحجم القمر في السماء، وفي المنام رايت وعلا على رأس الجبل

- إذن فلقد اختارك الله لتبشّرني خلقه بكشف الغمة وزوال الكرب.

اختنقت مريمة بالدموع ولكنها لم تبك. مالت على يد أم يوسف وقبلتها، ثم استأذنت في الانصراف. خرجت وقطعت جزءاً من الطريق، ثم تذكرت الحرز، وجرة الزيت، فمالت أدراجها. قالت:

- أحضرت لك جرة زيت من زيتونتنا في عين الدمع، وضعتها بالباحة ولم أخبرك، وأيضاً نسيت أن أخذ الحرز. قالت

أم يوسف وهي تناولها الحرز:

- لن يوتئ مفعوله إلا إذا لبسه الصبي ملاصقاً لبذنه. وشكراً على الزيت يا أم هشام.

قصدت مريمة دارها. تمثرت قدماها في الطريق مرتين. جلست على حجر تستجمع شتات نفسها. هل يصدق كلام أم يوسف؟ لم يسبق أن خاب تفسيرها لحلم أو رؤيا أو إشارة من النجوم، ونساء الحى يشهدن، فلماذا تخيب هذه المرة؟ هل يكتب الله لها أن ترى بعينها كشف الغمة؟ هل يكرمها بسبع سنين تعيشها فوق ما عاشته؟ حاولت أن تحدد عمرها فأرهقها الحساب.

قامت وواصلت طريقها.

حكى لحسن الرؤيا والتفسير. قال: «أم يوسف تجلّ على الخلق. قراءة الطالع والتنجيم في الإسلام حرام ولكن جاراتها، حين حكى، أنصت باهتمام وتناقن ما سمعته فما انقضت ثلاثة أيام حتى صار الخبر مشاعاً في البيازين. كانت نساء الحى الجمجمات عند الفرن، وعند مضخات المياه في المفصلة، وعلى باب الطاحونة والمعصرة، يُعدن رؤيا مريمة ويزدن عليها.

قالت إحداهن إن زوجها أخبرها أن فقيها ذا كرامات رأى في المنام الفاطمي يعتلي حصانه الأخضر، وشهر سيفه ويذبح في الناس أنه لم يمض بل كان حبيباً وراءه مضفرة تحت الجبل، وأنه بعد الإفلات من محبسه الطويل قام لإفقاد أهله.

وقالت امرأة أخرى إن ابنة عم لهم سمعت من مكاري يتنقل بالحمولات بين البلاد أنه سمع في بالينسية عن امرأة وضعت طفلاً بسنة أصابع. وفسر العارفون الأمر بأنه إشارة مؤكدة لخبر على الطريق. وقال المكاري نفسه إنه سمع من الأهالي، في رحلة حملته إلى البشترات، أنهم رأوا طيوراً غريبة سابحة في السماء، وأكد بعض رجال القرية أن ما رآوه لم يكن طيوراً بل رجالاً مسلمين يعتلون جيادهم ويحلقون بها في السماء وقالت صبية لا يشي صغر سنهما بما كشف عنه كلاهما من لفظة.

سمعت من جدى أن العرب سيستعمدون وهران وسبتة من الإسبان، ثم يصلون مضيق جبل طارق فيمتد أمامهم جسر من العنبر، يعبرون عليه ويسترجعون الأندلس كلها حتى غاليقيا.

وأيّن تقع غاليقيا هذه؟

في أقصى البلاد، بعدها الجبال ثم أرض الفرنجة.

ملا قلب مريمه اليقين بأن الأيام لن تحمل لها سوى الخير فلعلقت لحياتها العنان، يجمع ويففز متجاوزاً حواجز زمانها، يأتي لها ببنايتها الخمس وابنها هشام يرجعون، يعمرون الدار بصنوب الحياة، وضجيج بناتهن يعملون أزاميلهم في الحجارة، ومناشيرهم في الخشب. يصعدون ويهبطون، يروحون ويحيون، يرسعون الدار ويوطئونها. وهي تصنع للجميع طعاماً وفيراً، وتمدّ بطول باحة الدار حبالاً تنتشر عليها غسيل الأولاد، وأولاد الأولاد، واقمطة ومواليد وضعتهم أمهاتهم في البيازين.

هل يمد الله في عمرها لتشهد كل هذا النعيم؟! تقطع مريمه أحلامها بالدعاء، تكشف رأسها وتطلع إلى السماء: «بشفاعة محمد، نبيك وحبيبك ومصطفاك، أطل في أجلى وأعظمى الصحة والعافية لأكرم القادمين. أسأبغ معدنة أراهم، ثم أتيك بعدها طائفة كالصمام...»

ما الذي حدث لريمه؟ ألم الركبتين الذي لازمها سنوات وأثقل عليها في القيام والقعود اختفى، كأنه كان وهماً. صارت نشيطة، راقية البال، لا تضيق بمطالب حسن، يسمع الجيران ضحكاتها في المساء وهي تكرر كلاماً العذب المنقطع من الجبل بعد ذوبان الثلج. اشترت لنفسها ثلاثة أثواب جديدة، صارت تحجم كل يوم، وتكمل عينيها، وتدهن شعرها بزيت اللوز، والمستطيل الذي كانت قد اقتطعت من الباحة وزرعت زهوراً أهملتها فماتت، عادت إليه ترعاه كل يوم. بذرت، وسقته، وتمهنت فأخرج نبتة ريحانا وخزامى وورداً وحصى البان. وعلى حافة النافذة المطلة على الحارة ثبّت حوضاً غرست فيه أعواد ورد بلدى، وزهرت مع الربيع، وأينعت، وتكاثفت أوراقها وردية وقرمزية وبيضاء وصفراء، تُشاعِلُ الجيران ببهائتها، وتشبك عابر السبيل فيرفع عينيها، يتطلع فيرى مريمه جالسة وراء الشباك، هي أيضاً تتطلع، ليس إليه بل إلى مفضل الحارة، تعرف أن الوقت لم يحن ولكن ترى بعين الخيال عويدة اللغائبين، وتتطرّق.

هبت مريم من نومها، فتحت عينيها، واعتذلت جالسة. لم يباردها شك رغم نبرة السؤال الذي نطقت به الاسم أنها سليمة. فهل هو طفيلها أم جانتها كالأحياء، جسما من لحم ودم؟
ظلت متريعة على فراشها، تحبس أنفاسها، تزهف السمع، تحرق في الظلام ثم عادت تنادي بصوت هامس : «سليمة» لم يأتها جواب.

قامت، تمسست طريقها إلى القنديل، أسرجه، تلطعت حولها : كان الصغير مستغرقا في النوم وليس في الغرفة سوى موجوداتها: الصندوق والبساط والنسجية المعلقة على الحائط.

حملت القنديل، خرجت إلى الرواق ثم إلى الباحة. دارت حول البئر، خلف شجرة التين، عبرت الباحة إلى شجرتي المشمش واللوز، عادت إلى الرواق، دخلت غرف البيت صعدت إلى السطح، نزلت لم تجدها.

وضعت القنديل جانبا، وترعت على مصطبة خشبية في الرواق. لم تاتها سليمة بهذا الشكل أبدا. جانتها في المنام مرات، ومرات كانت تستحضرها بالذاكرة والخيال فتحضر، ترى وجهها، تسمع رنة صوتها، تبادلها حديثا هامسا أو بدون كلام. ولكن ما حدث الليلة يختلف لأن سليمة كانت معها في الحجرة لم يكن ذلك حلما بل علما وقينا فلماذا أتت، ولماذا هكذا في غمضة عين، ذهبت؟

لكل شيء في هذه الدنيا علامة، فهل تكون عودة سليمة علامة على عودة الغائبين؟ هل جانتها لتؤكد تفسير أم يوسف أم جاءت لغير ذلك؟

فُزّت مريم واقفة ورويات إلى غرفتها. رفعت القنديل فوق رأس الصغير، وضعت كفها على جبينه ثم على صدره. كان مستغرقا في النوم، يتنفس في هدوء وانتظام. عادت إلى الرواق وجلست. لا، لم تأت سليمة لتأخذ الصغير. كسرت قلبي مرة وإن تكسره مرتين.

يومها جانتها سليمة في الحلم. كانت تقف على الدرج الحجري المؤدى إلى السطح، تثلف بملف أبيض، ويحدد زرقة عينيها كهل أسود. وكانت تحمل عائشة بين ذراعيها، كان السنوات لم تمض وعائشة بعد وليدة في الأقمعة.

قالت مريم:

- ليست عائشة التي تحملينها ياسليمة بل على ابنها فالتفتت سليمة إليها، ورمقتها بنظرة غائبة، قالت:

- هذه ابنتي عائشة، كيف لا أتعرف عليها؟

استدارت وأخذت تصعد الدرج. حاولت مريم اللحاق بها، ولكنها تعثرت وسقطت فانجرحرت ركبتها. ولما حاولت القيام وقامت كانت سليمة قد ذهبت.

ولما استيقظت مريم من نومها فتحصت ركبتها فلم تجد بها جرحا فعرفت أنه كان حلما. استعادت بالله من الشيطان، وانتظرت حتى طلع النهار ثم ذهبت إلى أم يوسف لتفسر لها ماراتها في المنام، فقالت لها: «قضاء الله نافذ يا أم هشام. ستذهب عائشة، ويبقى لك ابنها» كُتِبَ قلبها الكلام فوالله وحده عالم الغيوب، وكذب المنجمون ولو صدقوا، وليست هذه



المرأة سوى بشر تخطئ وتصيب . ولكن المرأة أصابت، وسهم الله نفذ فرحلت عائشة وتركت لها ابنتها لترعاه وتكبره كما رعت أمه من قبله.

«إن تكسر سليمة ظبي مرتين. لم تأت لتأخذ الصغير بل لتؤكد البشارة» أخفأت مريمة القنديل، وقامت إلى البئر وملأت الدلو وغسلت وجهها ثم دخلت المطبخ. اتعد الكعك.

غريبت الطحين وعجنّت وخبزت. ولما استوى الكعك صفّته في السلة وجعلته إلى السوق كما تبعتها كل صباح. تربعّت في ركنها المعتاد ونادت على بضاعتها فتأتى الشارون وابتاعوا وذهبوا. ثم حملت سلتها وعادت إلى البيت. كان على يلعب في الحارة مع أولاد الجيران. رآته قبل أن يراها ، ولما رآها ركض إليها فلخرجت من جيبيها قطعة الحلوى التي اشترتها له. تناولها دون الانتباه للمعاد. قال:

« جامنا ضيف اسمه نعيم. يقول جدى إنه صاحبه، وكان مسافرا في بلاد بعيدة جدا.

هزولت مريمة باتجاه الدار فتبعها الصغير:

« إنه رجل هش ياجدتي، يبلغ من العمر مائتى عام وربما أكثر. شكله غريب، وشعره أبيض كالثلج ، وملابسه أيضا غريبة. الأولاد في الحارة خافوا منه ولكنى لم أخف. وعندما وجدته يقصد دارنا سألته إن كان يريد جدى حسن فسألنى «من أنت؟» فقلت له، ثم صممت إلى حيث يجلس جدى. هل تعرفينه ياجدتي هذا الشخص الذى يدعى نعيم؟

لم تجبه مريمة بل اندفعت إلى داخل الدار فأت «حسن» جالسا مع شيخ نحيل رث الثياب يحمل في يده مزمارا غريب الشكل. صافحته ورحبت به ولكنها لم تعرف عليه فأخذت تسترق النظر إلى وجهه، وتجتهد لترى في ملامحه شيئا من نعيم.

لا الوجه هو الوجه، ولا الهيئة هي الهيئة، ولا طريقة الكلام نفسها، فإين نعيم؟! ألفته شابا عفيا وصاخبا تتألق عيناه، نشيطا ومضطربا ومقبلا وثرثرا، يمشى بخفة، ويتحدث بسرعة فتراكض على لسانه الكلمات. يضحك فينقلب الصوت هرا مجلجلا يضىء وجهه وعينيه بضوء يشاغل الجالسين. وهذا الشيخ الجالس أمامها مهيم عتيق واثق، يبدو وكأنه يكرها بجيل أو جيلين. سلطت أسنانه سوى القليل فتعثرت على لسانه الكلمات واختلطت بمفردات أعجمية، وجدت على حديث لكثة غريبة. وتفضّض وجهه فتكاثر فيه الشقوق والتجاعيد، وجسمه صار ناعلا كالعود، وأصبح شعره فضيا تماما وتركه مهملًا مسترسلا حتى الكتفين كأنه لم يقصه ولم يمشطه منذ سنين.

كان يجلس بجوار حسن ويديه آلة غريبة لها ذراع خشبية طويلة مفرغة كالزمار يقرب طرفها الأعلى من فمه، وتنتهى من الأسفل برأس خشبية مجوفة محشوة بأوراق داكنة اللون. كان يسحب النفس من ذلك الزمار العجيب بدلا من أن ينفخ فيه، فتتوهج الأوراق في الرأس الخشبية وتتقد كقطعة جمر، ثم يبعد الأنبوب عن فمه ويخرج من فمته أنفه سحابة من دخان تنشر في الدار رائحة نفائذ.

« ما هذا ياسيد نعيم؟

« إنه غليون محشو بأوراق الدخان.

لم تفهم مريمة معنى كلمة غليون. وتشككت فى سلامة عقل الرجل. فهل للدخان أوراق وكيف يحشوا المرء شيئاً بالدخان؟! غيّرت الموضوع:

- وهل تزوجت ياسيد نعيم؟

باغتها باللقانة مفاجئة وحقق فى وجهها فاضطربت ولم تفهم ماذا جرى.

- نعم تزوجت!

- وأكرمك الله بالخلف؟

- ثلاثة: بدر، وهلال، وقمر.

- ولماذا لم تأت بهم؟

تحركت شفتاه والفضون المحيطة بفمه وحدها بنظرة أخرى. وقال بصوت غاضب :

- تركتهم هناك. تركتهم جميعاً، زوجتى والصغار!

قامت مريمة لتعد طعاماً مناسباً للضيف. نذبت نجاعتين وجلست تنتف ريشهما وتتسائل إن كان الرجل هو حقا نعيم أم عفريتة، أم عفريت غريب يدعى أنه نعيم. وظل السؤال يشغلها ويريكها حتى انتهت من إعداد الطعام. ولما جلسوا لتناوله رآته يعضغ الأكل، ويبتلمه، فرجحت أنه ليس عفريتاً لأن العفرايت، على قدر علمها، لا تأكل كبنى آدم. ثم سمعته يسأل عن سعد وسليمة فقالت لايد أنه نعيم . كانت تريد البقاء لتسمع منه وتتأكد أكثر ولكنها خشيت أن يهكى حسن أمام الصغير كيف مات سعد كمدا بعد أن شاهد بعينه حرق امرأته المقيدة فى كومة الأخشاب. قالت:

- ألا تريد أن أحكى لك حكاية ياعلى؟

- ماذا ستحكين؟

- ما تختاره أحكيه.

- حكاية كعبة الحجاز.

أخذته من يده إلى الغرفة، ووضعتة فى الفراش، وتمددت بجواره، ثم بدأت تحكى عن كعبة الحجاز: بهية فى ثوب مخملى أسود تزينه خيوط الذهب والفضة. يسمى الناس إليها من كل مكان ليمتعوا عيونهم بروؤيتها، وفرحوا بلمسها وبالقاء.

«فى يوم من الأيام نزل على الكعبة عدد من الملائكة، فقابلتهم الكعبة بالود والترحاب، وأكرمتهم، ثم لاحظت أنهم يحملون معهم سلاسل غليظة. سألتهم:

- ما هذه السلاسل؟

قال الملائكة:

- جئنا بهذه السلاسل لنجرىك إلى يوم الحشر.

تمجيت الكعبة، قالت:

- لن أذهب!

قال الملائكة:

- نأخذك إلى الجنة فكيف لاتذهبين؟!

قالت الكعبة:

- لن اذهب إلا ومعى أجبائى.

سألوا:

- ومن أجبائك يا كعبة؟

أجابتهم:

- كل مظلوم من اهل الأرض. انتظروا فاعلمكم بهم فتذهبون إليهم وتأتون بهم فانعب في مصيبتهم إلى الجنة. ولا

حاجة لجرى بالسلاسل الغليظة فأصحابى كثير ، سيحملوننى وأنلهم أنا على الطريق.

راحت الكعبة تسمى أجبابها ، ومر مائة عام والكعبة ترص والملائكة ينتظرون: ثم مر ألف عام والكعبة ترص وهم

ينتظرون. ثم..»

انتهت مريمه إلى أن الصغير استغرق فى النوم. طبعت قبلة على جبينه ثم أغضت عينيه.

لكل شيء فى هذه الدنيا علامة قد لا يفهمها الإنسان أبداً، وقد يفهمها بعد حين. جازتها سليمة لتخبرها بعودة نعيم،

وربما تأتى ثانية لتخبرها بعودة باقى الغائبين، وقد تكون عودة نعيم نفسها هى العلامة. ولكن هذا الشيخ المهتم، هل هو

حقا نعيم؟!

٣٣

بدا لنعيم أن العودة تدأى أله فعاد ولكنه لم يجد فى غرناطة غرناطة، ولا البيازين فى البيازين. وصل المدينة بعد

عسر، ومشى حذاء حجرة. يعرف مجراه وماءه وقناطره، والحصراء المشرفة عليه: ولا يعرف هذه القصور الجديدة ولاتلك

الكنايس المشيدة على ضفته. هل ضيع الطريق؟ سأل. لم يكن ضيعه بل حفظ ذاكرة مكان تبدل، حتى الدار غاب من فيها

سوى حسن الذى كان يلدا فصار أكثر بلادة، ومريمه عجوز مجددة فقدت فطنتها ونكاها، تسأله كالأغبياء: «هل

تزوجت يا نعيم؟ وهل أكرمك الله بالخلف يا نعيم؟ ولماذا تركت أولادك يا نعيم؟» ولا تعى أنها فتحت عليه بأسئلتها بابا

للجحيم، ثم تذهب لتنام وتتركه لحسن، يستغرق فى النوم فى دقائق معدودة، ويعلو شخيره فيكاد يصليه الصوت إلى

الجنون. إلى أين يذهب إذن، أين؟!

أطبقت الغرفة على أنفاسه فخرج إلى فناء الدار. خلع ملابسه وأنزل الدلو فى البئر ورفع وسكب ما فيه من ماء على

رأسه. ثم جلس على حافة البئر.

كان القمر فى العالى بين هلال وبدر. تطلع إليه فرق قلبه حياة وهو يبتسم. سأل عن مايا وأحوالها. كان موقنا أنها

تسكن فيه، وأنه يرعاها ويحنو عليها. يطلع إلى القمر فلا يرى سوى قرصه المضى صغيرا أو كبيرا، مكتملا أو نصف

مكتمل، فضئيا أو من نحاس فينتظر ليالى وأحيانا شهورا حتى يبصر وجهها فى القرص الرئاني: جبينها العالى، وعيناها المسحورتان، والشفتان المكتنرتان. يراها فيحدثها بالمخزون فى قلبه. يحكى ما جرى ويستمد منها الزمان القديم. يجلسان سويا بباب الكوخ، ينساب بينهما الصمت أو الكلام، جدولا فضئيا يضيئه القمر بنور على نور. يقيس الايام بباطن كفه على بطنها العارية. يقول: «كبر الولد» تضحك، تقول: «كبرت البنت».

يتحسس رأسه وحركته، يقول:

- إن كان صبيبا نسميه هلالا.

- وإن كانت صبية؟

- نسميها بدرأ.

لم يبق من حساب الايام سوى دورة واحدة من دورات القمر، يخرج بعدها الولد إليهما صغيرا ثم يكبر. كان القمر غائبا. والشمس تتوسط قبة السماء. تملك الأرض وما عليها، تبطش، تقدح نارها بنادق وحرائق ونباح كلاب مسعورة تنتشى بالدم المسفوك. «اركضى يا مايا، اركضى، إنها المجزرة» يركض. تركض «الطفل ثقيل فى بطني، لا أستطيع» تحاملى واركضى، يركض، يحيط كتفها بذراعه، يدفعها دفعا للأمام. النار خلفهما، وأصوات الجحيم، والطريق مفتوحة أمامهما للهرب. يركض، تركض، تسقط يحملها، يركض بها، يسقط. يقومان، يركضان، يصطلمان بالحجارة، بالأشجار، بوهن جسدين حرمهما الله من الأجنحة. لماذا حرمت عبادك من الأجنحة؟ الست قادرا على كل شيء، فلماذا بخلت علينا، وما كان الأمر يكلفك سوى أن تثبت لها جناحين؟!

مر يوم وليلة وهو راكع أمامها يتضرع إلى الله أن يعيد لها الحياة أو يخرج الصغير المحبوس فى بطنها. يبكى، يصيح، يسكت، يتوسل.

حفر الأرض وأدعها فيها. هل يهيل عليها التراب، كيف يهيل عليها التراب؟ نزل وتمدد بجوارها. فتح عينيه على أصوات ووجوه رجال متحلفين حوله يحذقون فيه. كانوا قشتالين. ارتجف فزعا. الله إذن معهم وهامى جنته أسكنهم فيها أم تراه يبعث بهم إلى الجحيم؟

ولكن لماذا يدخله الله الجحيم؟ كان محبوما ويرتجف وكانوا يسألونه. بعد أيام عادوا للأسئلة:

- لماذا ترتدى ملابسهم؟

- سرقوا ملابسى وأنا اتحتم فى الجدول. ثم وجدت قتيلًا من الأهالى فسترت عبرى بملابسهم. صدقوه وهنأوه بالسلامة، ورقصوا وشربوا. كان القمر غائبا والشمس فى وسط السماء. الشمس كلبة مسعورة تتفول على الأرض، شرهة لا تشبع، ليست الأرض كالسمااء. الأرض تضم وتحنو، تطعمك وتأييك حتى عندما تصبغ بلا حول ولا قوة ولا حياة تواريك فى صدرها، تترقق بك. والسمااء ضحك نعيم ضحكة عالية مرة. السمااء تترك للكلبة العنان فى مراتعها الزرقاء. يصق فى الهواء.. زرقاء زورا وخداعا. القمر سيد الملاح، وفى وطيب، أنيس الجليس وحده. تطلع نعيم إلى القمر وعاد يحيه «مساء الخير يا قمر».

انسحب نعيم إلى شجرة التين، وقرئص تحتها، وظل ساهما في مكانه حتى سمع مريمة تصيح عليه، وكان الوقت فجرا.

دخلت مريمة مهولة إلى المطبخ، ثم سمعت نعيم يسألها بصوت غريب: «ما رأيك في زينة السماء يا مريمة؟! فزاد يقينها أن الرجل مجنون. لاحت تحت شجرة التين في ضوء السحر الشحيح فقالت له: صباح الخير، وعندما اقتربت من البئر لتفسل وجهها وجنته عاريا فأشاحت بوجهها وأصرعت إلى المطبخ. والآن يسألها سؤالاً عجيباً، فما العمل؟! انتهت مريمة من إنضاج كعكها ثم حملت سلتها وغادرت المطبخ.. ثبتت عينيها على باب الدار لم تلتفت يمينا أو يسارا كي لا ترى الرجل عاريا ولكتها وجنته أمامها وقد ارتدى ملايسه. بدا وديعا وهائلا وهو يسألها:

– هل هذا بستانك يا مريمة؟ يدك خضراء والبستان جميل!

رق قلبها. أعطته كمكتين وانتوت أن تشتري له ثيابا جديدة قبل حلول عيد الفطر ثم ذهبت إلى السوق.

– صباح الخير يا جدى نعيم.

التفت نعيم فرأى الصغير قادما نحوه، تطلع فيه. يا الله، كيف لم ينتبه. الولد يشبه سعدا، يشبهه كثيرا: سعة البشرة، والانف الكبير والعينان، عمق السواد وكحل الرموش والنظرة، نفس النظرة.

– كم عمرك يا على؟

– خمس سنين، وأنت؟

– خمس؟

تطلع إليه الصغير ويذا متحيرا في إيجاد الإجابة الدقيقة. ثم قال:

– مائة وثمانين!

ضحك نعيم ضحكة مججلة ثم مد يده إلى الولد، أمسك به وغادر الدار.

هبطا إلى رصيف حجرة، يسأل نعيم:

– ما اسم هذه الكنيسة؟

– سان بابلو بيدرو.

– وهذا المبنى؟

– دير الراهبات.

– وذاك؟

– السجن.

كان الولد فطنا، يعرف ويحب. ثم انحرفا مع مجرى النهر وتجاوزا الكاتدرائية إلى شارع السقاطين فصار نعيم هو الذى يُعرف الولد..

– هذا سوق الحرير، ومن هنا تدخل إلى المطأرين، وهذه سكة الصناديق، وتلك تفويك إلى بانعى السبابيط تتجاوزها فتجد سوق الفخارين.

عادت مريمة إلى الدار فلم تجد علياً. سألت عنه حسن فقال إنه لا يدري. ولما طالت غيبة الولد وغيبة نعيم ركبتهما الوسائس. الرجل مجنون، كيف يؤتمن على ولد صغير؟! دفعت بالوسائس بعيداً وخرجت تبحث عنه في الحارة، والحارات المجاورة، استعلمت من الجيران. نزلت إلى رصيف حذرة، صعدت التلة من جديد. تجاوزت كنيسة سان سلفاتور. لم تجده. عادت إلى الدار تمنى نفسها بله قد عاد. لم تجد في الدار سوى حسن وتشاجرت معه لأنه أهمل رعاية الولد... «ماذا يفعل الآن لوضاع» بكت مريمة ثم تحول بكاءها إلى نحيب ثم سمعت صوت على ونعيم يضحكان. لأمهما حسن على سلوكهما ولم تقل شيئاً. حملت علياً وضمته إلى صدرها وهي تتمم «الحمد لله».

- ساعد لكما العشاء.

- أكلنا كثيراً يا جدتي...

- ماذا أكلتما؟

حكى الولد عن جريلتها وما تناولا من طعام وشراب ثم أبرز ما اشتراه له نعيم: ثوب جديد، وحلوى، ولعبة خشبية على شكل حصان.

- اشتراها لك نعيم؟!

كررت مريمة السؤال ثم انتحلت بالولد جانباً وهمست في أذنه:

- السرقة حرام، والكذب أيضاً حرام. كيف حصلت على هذه الأشياء؟

- اشتراها لي جدى نعيم، أقسم بالله. كلما أعجبني شيء يقول: أشتريه لك، يطلبه من البائع، ويخرج النقود من جيبه، ويسأل عن الثمن ويدفعه كاملاً.

- هل يدبر منه سلوك غريب؟

- لا أفهم يا جدتي.

- هل هو مجنون؟

- ليس مجنوناً يا جدتي بل عاقل مثلي ومثلك.

- هل أنت متأكد؟

حدق فيها الولد مستغنياً ثم قال:

- متأكد. ولكنه ينسى كثيراً. قلت له عشر مرات إن اسمي على وليس ملالا فيناديني رغم ذلك بهلال.

هل يكذب على. لم تمهده كذاباً. ولكن من أين لنعيم بالنقود، وهو لا يملك أن يشتري لنفسه غير هذا الثوب الـ «الأسود» من ثياب للتسولين الواقفين بباب الكاتدرائية؟ لم لا يشتري لنفسه ثياباً لائحة مادام يملك أن يشتري للأصغر ثوباً ولعبة وحلوى؟ إنه مجنون، لم يعد لديها شك في ذلك.

الرصيد الفني المتميز، الذي ترك من خلاله أبو المعاطي أبو النجا بصمات واضحة على النتاج القصصي العربي، على امتداد أربعة عقود متتالية كانت أن تصبح عند البعض أربعة أجيال فنية متتالية، هذا الرصيد يضع القصة القصيرة في موضع الصدارة الكمية من أعماله ويحيل الرواية تالية لها، فرصيده في القصة القصيرة يتجمع في سبع مجموعات قصصية: «فتاة في المدينة» سنة ١٩٦٠ و«الابتسامة الغامضة» سنة ١٩٦٣ و«الناس والحب» سنة ١٩٦٦ وقد تجمعت هذه المجموعات الثلاث في المجلد الأول من أعماله الكاملة والذي صدر سنة ١٩٩٢، ثم تجمعت أربع مجموعات تالية لها كانت قد صدرت بين عامي ١٩٦٧ و ١٩٨٤، وهي: «الوهم والحقيقة» و« مهمة غير عادية»، «الزعيم»، و«الجميع يريحون الجائزة»، فضمها المجلد الثاني من الأعمال الكاملة، والذي صدر عن هيئة الكتاب سنة ١٩٩٢.

وإلى جانب هذه المجموعات القصصية السبع، صدرت له روايتان: «العروة إلى المنفى» سنة ١٩٦٩، «خمسمائة صفحة» وهي الرواية التاريخية الهامة التي تلقى الأضواء الفنية على شرائح من ثقافة ومزاج الشعب المصري في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وتتخذ شخصية عبد الله النديم محوراً لها، وقد أعيد طبع هذه الرواية مرة ثانية سنة ١٩٩٠ بالهيئة المصرية للكتاب، وبعدها صدرت الرواية الثانية الأصغر حجماً والأقل شهرة، « ضد مجهول » (١٤١ صفحة) وقد صدرت سنة ١٩٧٤ في سلسلة روايات الهلال.

وإذا كان هذا الاستعراض الكمي الأول، قد قادنا إلى وضع القصة القصيرة في الصدارة عنده، ووضع الرواية

ضد مجهول

.. رواية أبو المعاطي أبو النجا

يقال مثلا: إن فترة الاحتلال الإنجليزي لمصر منعكسة في «العودة إلى المنفى» وإن القرية المصرية في إبان قيام ثورة ١٩٥٢ تتجسد في «ضد مجهول» التي تدور أحداثها عام ١٩٥٤، وأن يقاس على ذلك فترات ما قبل هزيمة ١٩٦٧ أو انتصار ١٩٧٣ أو ما بعدهما، فتتوزع على الفترات الأحداث الرئيسية للمجموعات القصصية السبع التي أصدرها أبو المعاطي أبو النجا، فلاشك أن كثيرا من الأعمال والوثائق غير الفنية يمكن أن تؤدي هذا الدور، وربما من الناحية التاريخية الخالصة، بكفاءة أكثر من الرواية والقصة.

لكننا في الوقت ذاته لا ينبغي أن نستبعد هذه الظلال التاريخية وأهميتها في التحليل الفني لهذا النوع من الأعمال الروائية والقصصية، وأن نبالغ كما يفعل البعض فنندفع وراء فكرة الشكل وحدهما، فننزح العمل عن «العضانة» الطبيعية التي استدفأت فيها جنوره وعروقه الأولى ثم امتدت فيما وراء إطار التاريخ المفروض العتيق، لتصنع تاريخا أوسع وأعمق.

وإذا كانت الرواية الحديثة هي الحفيد الطبيعي للأسطورة القديمة، فإننا ينبغي أن نتذكر أن البشرية عاشت دورا طويلة وهي لا تفترق بين التاريخ والأسطورة، حتى بعد أن بدأت صناعة كتب المؤرخين المحترفين. ومن اللافت للنظر أن تكون كلمة «الأسطورة» في اللغة العربية مأخوذة من الكلمة التي تدل على «التاريخ» حتى الآن في اللغات الأوروبية وهي كلمة «Histoire» إسطورا، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار الاصل اللاتيني للكلمة Historia «إسطوريا» والتي تكاد تتوحد مع النطق العربي «إسطورة» والتي تعنى كما يقول

بعد ذلك، فإن هذا الترتيب قد لا يتوقف عند الكم، ولكنه قد يمتد إلى التقنيات الفنية، فنجد أن أدوات كاتب القصة القصيرة، هي الأسرع إلى أصابعه، والأكثر مرونة وطواعية معها، حتى أثناء كتابة الرواية، كما قد يتضح ذلك خلال الحوار المطروح حول رواية «ضد مجهول».

غير أن هذا التقسيم الكمي إذا كان ثانيا، فإنه لا ينبغي أن يغفل «الشعر» أو بتعبير أدق «الشاعرية» التي تتسرب إلى كثير من أعمال القصصية والروائية، وإذا أخذنا بتعبير فاليري الشهير «إن الشعر هو الجوهر النشط لكل إبداع أدبي» فسوف نجد الشعر هناك مبنثا في كثير من الروايات ومحركا لكثير من الأحداث، ونستطيع أن نستعير هنا تعبيرا للدكتور عبد القادر القبط الذي كتبه على ظهر غلاف المجلد الأول من الأعمال القصصية الكاملة لأبو المعاطي أبو النجا «إن القصة تصبح على قلمه أشبه بالقصيدة التي تدور حول إحساس واحد، ولكنها في دورانها تستقطب عالما ثريا من الأحاسيس تزيد التجربة عمقا ومع ذلك لا تتفصل عنها». ولقد تكون الشخصية المفتاح في رواية «ضد مجهول» وهي شخصية أحمد التي تجسد الشاعرية في مقابل شخصية شريف التي تجسد السلوك العملي، مفتاحا ملائما لتامل التفاعل بين الأنماط داخل العمل الروائي، واختبار «الجوهر النشط» الذي أشار إليه فاليري.

غير أن البعد التاريخي يطرح نفسه بقوة، ولابد من مراعاته عند الحديث عن إنتاج أبو المعاطي أبو النجا، وقد يكون من التبسيط المخل أن يتحول عمل روائي أو قصصي إلى مجرد صدى أو تفسير لمرحلة تاريخية، وأن

الرواية إلى أن تتخذ من كرة القدم الرمز الرئيسي الكبير لأحداثها ومراحل تطورها.

وقد رسمت هذه الأحداث من خلال محاور التردد والتحفظ اللذين يقابلهما التحمس والانفعال، وينتهيان بالاتفاق الصامت على الضحية الذي يتجبن في نهاية المطاف أنه لا ينتمى بجذوره إلى المكان ولا يترك فيه فروعا ولا تعرف القرية اسمه كاملا فيطلقون عليه حيا وميتا «رجب الصعدي».

تتحرك الأحداث في قرية «الزهايرة» بالقرب من السنبلالين، حيث الأرض الواسعة لأحد صغار الإقطاعيين «عباس بك المواردى» النائب الولدى وصاحب المائتتى فدان، الذى يتحول بعد الثورة إلى السياسسى السابق ويحفظ بأرضه التى لم تتجاوز النسبة المسموح بها. وقد كان يتردد على القرية فى مواسم الانتخابات فاصبح يجيى فى مواسم الإجازات، ومعه ابنه شريف الطالب الذى يحاول إقامة صداقة مع شباب القرية فيرحب ويتجسم لها أحمد ابن أحد أعيان القرية، ويتردد إزائها صبرى ابن عم أحمد، وهما طالبان فى الجامعة، وي طرح شريف فكرة إقامة نادى فى القرية من خلال تبرع الأهلئ الذين يترددون، لكنه يلجأ إلى فكرة تحويل «الجن الكبير» فى ضيقتهم إلى ملعب للكرة يندرب فيه شباب القرية ويظم مباراة بين القرية وفريق مدينة السنبلالين، يساندنم فيها بعض أصدقائه القاهريين، فينتصر فريق «الزهايرة» ويشعل الحماس فى نفوس الجميع ويقام النادى وتضاء الشوارع بالمصابيح، ثم تجيى مباراة العودة بعد فترة زمنية فتقام على أرض القرية أيضا، لكن دون مساندة من أصدقاء شريف فى

لسان العرب «الأحداث التى لا نظام لها» أو «الأحداث التى تشبه الباطل» أو «الكلام المسطر». وإذا كانت الأسطورة القديمة قد اختلعت بالتاريخ توسعا لمجاله، أو تخفيفا من صدماته، أو تصحيحا لزيغ مسجله، فإن الرواية الحديثة تقم فى جانب من نتائجها بهذا اللون، لكنها تعمقه من خلال الشريحة المنقاة، فتوجه أضواها إلى التاريخ الداخلى لا إلى التاريخ الخارجى، وتخرج من إطار قيوده المفروضة فيكتب التاريخ الذى تحلم به لا التاريخ الذى يملئ عليها، وتشكل النموذج الذى يمكن أن يبدو من خلال عمق الفن على أنه «الصورة الأصلية» التى لم يستطع التاريخ العابر أن يلتقط كل خيوطها، فجاءت الرواية لكى تستكمل الملامح.

من هذه الزاوية تبدو «ضد مجهول» وكأنها قدمت، فيما قدمت، صورة لنواتر الحركة التى بدأت فى القرية المصرية على مستويات واتجاهات مختلفة فى أعقاب ثورة ١٩٥٢.

ولم تكن الثورة قد صنعت جيلا خلال العامين اللذين يفصلان بينها وبين أحداث الرواية، ولكنها كانت قد صنعت مجموعة من الشعارات والأردية بدا الجيل الغض أكثر استعدادا لارتدائها وقبولها، وطرحت مجموعة من البالونات أو الكرات، بدأ للجيل الأقدم أن لا مفر أمامه من متابعة اللعب بها على الأقل، وتحمل جانب من أعباء الحركة السريعة لكرة معلومة بالهواء المضغوط تنفع فى كل اتجاه، وتهدد بالاختراق والتغيير وتقاسم الإحساس بالنصر والإحباط اللذين لا يبقى فى اليدين من آثارهما شئ. بعد جولة اللعب، وإن بقى بعض من الزهو فى القلوب أو المرارة فى الحلق، ولعل هذا هو ما دعا

لبقية الحلقات التي لم تكتمل أبداً، وحدث هذا أيضاً داخل الرواية، في رواية «أبو زيد الهلالي» التي شكلت المحرك الرئيسي لشخصية ثانوية أخرى هي شخصية «رجب الصمعيدي» وظلت تتوازى شاعريتها مع الواقع وتحرك أحداثه، وتتناثر جزئياتها على امتداد الرواية حتى دخلت في النهاية مع صاحبها إلى السجن، واكتشفت رجب الصمعيدي أن تفاصيل السجن في حياة أبو زيد الهلالي لم يوفه الرواة حقاً، وكان سجنه هو يضيف «قصة قصيرة» أخرى إلى رواية الهلالي.

إن تكنيك القصة القصيرة دخل إلى نسيج الرواية، لكي يساعدها على تقديم صورة كلية للشرائح المتجاورة، يتم النفاذ من خلالها إلى الأعماق للتفريق بين الثابت والمتغير، ويكاد يستشعر المؤلف هذا الهدف ويعبر عنه من خلال التحامه الشديد مع شخصياته، تقول الرواية عند الحديث عن حكاية «محمد الجندي»: كانت للقصص التي رواها كلها تكاد تكون في النهاية قصة واحدة.. يختلف الزمان والمكان والظروف ولكن الجوهر واحد، فثمة دائماً شخص مثقل بما لا قبل له باحتماله، البعض يراه مثقلاً بالشحم واللحم والعصلات، والبعض يراه مثقلاً بالغرور والحماقة.. وتبدأ القصة دائماً بلحظة انفعال، إن شرارة الانفعال تجد بجوارها دائماً أكواماً من المواد سريعة الاشتعال.. أكواماً من الحب والرغبة والحماسة والفضول والشوق، وتتدهام الانفعالات المتقاربة ويشتعل الحريق وينفرد محمد الجندي آنذاك عن كل من حوله من الناس بليقاع خاص في الشعور والفكر والعمل، ويبدأ الصدام بمن حوله، وفي لحظة يلوح له أن التصدي للعالم الخارجي أسهل بكثير من التصدي لما في داخله من قوى خفية وهائلة، ودائماً يهزم العالم

القاهرة، فينتصر فريق السبلاوين، ولا يكاد مشجعوهم يمتزجون بالنصر حتى تنشب المعركة، التي يكتشف بعد فضاءها وتأمين عودة الضيوف إلى ديارهم، أن أحد المشجعين قد مات، وتنتشر القرية على جفتها ويحملها رجب الصمعيدي إلى الرمال البعيدة، ويظل مصراً على الإنكار عندما يسأل، ويشدد تعذيب الحكومة له حتى يموت، فتستترى الحكومة صمت الأهلالي عن موته بصمتها عن الجهة وتنتهي الرواية والأفواه فاعرة من نتيجة التجربة التي كان أبطالها يضعون خططا لامتدادها، ولم يسدلو بأيديهم الستار على فصولها.

تقيم الرواية بناها لهذه الأحداث من خلال تقسيم داخلي يختلف من النظرة الأولى عن التقسيم الداخلي الذي اعتمدته الرواية السابقة عليها «العودة إلى المنفى»، فإذا كانت الرواية الأولى قد اعتمدت فكرة الأجزاء والفصول فتحوّلت إلى خمسة أجزاء تنفرع إلى ثمانية عشر فصلاً، يعمل كل منها عنواناً مستقلاً، فإن الرواية الثانية «ضد مجهول» تشكلت من ثمان وعشرين لوحة تتميز بالأرقام المتتابعة ولا تحمل عناوين مميزة وتكاد بعض اللوحات أن تشكل «قصة قصيرة» تتربط مع بقية اللوحات المتناثرة، فيصبح جسيم الرواية مجموعة من القصص أو الجزر المعزولة المرتبطة، وهو تكنيك اتبعه المؤلف، حتى مع «الروايات» الفرعية، التي غدت مجرى الرواية الأصلية، والتي وردت بدورها في شكل شرائح متناثرة، يكون جزء من إمتاع القارئ وإسهامه في بناء المناخ العام، أن يعيد تجميعها، حدث هذا في حكاية «محمد الجندي» التي ظلت رواية طويلة غامضة تكسب الهيبة من خفاء تفاصيلها، وتقدم بعض فصولها غذاء لجلسات الشباب على كوبري القرية، وإثارة للتشويق

غير مبالين برهبة الموت، ولا بجلال العبادة ويستمترون في الكلام حتى يرتفع صوت في المسجد أو الخيمة، يحذر وينذر ويدعو إلى الصمت توتيرا لكلام الله أو لبيتة.

وقد سمعت الرواية هذه الأزمة بطريقة فنية، حتى بدت أزمة حقيقية في المجتمعات التي لم تتضح بعد ولا تستطيع أن تحمل مسئولية الكلام ومسئولية الحوار، ومسئولية التفكير الجماعي، إن أبناء القرية قد يعملون معاً، ولكنهم لا يستطيعون أن يفكروا معاً، ولا أن يتحاوروا مما دون أن يحدث ما لا تحمد عقباه، وعندما سأل أحمد صبري في الصفحة الأخيرة من الرواية «متى تعتقد انه سيأتي اليوم الذي تتجمع فيه الزهائرية، خارج حقولها ثم لا تحدث الكارثة؟» فوجئ صبري بالسؤال الذي بدا وكأنه بلا مقدمات، ثم قال وعيناه تسمعان الطريق في انتظار العربة: لاأبى ولكني كنت أعتقد دائما أن مثل هذا التجمع ضروري لكي تحدث المعجزة - ومتى تحدث المعجزة ؟ - لست أعرف، عندما طرح أحمد هذا السؤال حول كارثة الخروج عن الصمت الذي تعودت عليه القرية قرونا وما قاد إليه، كان يطرح في الحقيقة السؤال الأعظم، عن مدى صلاحية شرائع من المجتمعات لإقامة حوار حقيقي خلاق بين أبنائها ، أو لتطبيق نظم حديثة تقوم على « الحوار» السياسي أو الاجتماعي أو العلمي، وتستأجر أحيانا لأجساد لم تؤهل لها تاهيلا كافيا فتتولد عنها حوارات الصم، وشعارات الببغاوات، وتشابك الأيدي وورع الكارثة والندم على زمن الصمت أو الحلم بالمعجزة .

وإذا كان المكان من خلال حاسة السمع قد فجر بالنقيض جوهر الكارثة، فإن المكان من خلال حاسة

الخارجى في أول موقعة، فيندفع محمد الجندى متوقعا انتصارات جديدة، ولكن ما إن يتتبع العالم الخارجى إلى طبيعة الغزى الجديد حتى يتجمع ضده ويوجه إليه ضربته، ولا يكون أمامه إلا أن يبحث عن مكان آخر وناس آخرين يخلّص منهم بعض انتصاراته وقيل أن يقتبها ويتجمعوا ضده من جديد.

إن الشاعرية تلعب دورا هاما في البناء الفني لرواية «ضد مجهول». ويتجسد هذا الدور من خلال محاور كثيرة، منها «المكان» ومنها «الشخصيات» ومنها «المواقف».

ولاشك أن الطرح الأول لفكرة الريف والخضرة والطبيعة ووساطة الحياة يقدم مهادا طبيعيا لفكرة المعالجة الشعرية للحدث، وقد اختارت الرواية مكانا ريفيا محددًا هو قرية الزهائرية القرية من السنبلاتين، وهو غير بعيد من المكان الذي اختارته من قبل رواية «زينب» صاحبة نموذج الرواية الريفية الشاعرية، لكن الالاف للنظر، أن المكان ظل إطارا خارجيا لم تتقدم نحوه الحواس كثيرا، لكي تمزج لفظاته بالحدث الروائي، فلا تكاد حاسة كحاسة الشم مثلاً تستطيع طول الرواية إلا مرة على رائحة الخبز الساخن واللحم المسلوق في صباح العيد، على حين نجحت حاسة السمع في أن تستغل « الهدوء» فتحوّله إلى موقف وجوى وأسخ، من خلال تصوير الفزع من الحركة أو الكلام أو الضجيج، لكنها اقتربت بالهدوء أحيانا إلى مايكاد يقترب من الصمت أو العدم، فجعلت الناس يتخوفون من الكلام فلمازهم في المأتم والأعراس والمولد « فرصتهم الوحيدة ليلتقوا في غير أوقات العمل، ويتكلموا في شئون حياتهم كما يتكلم الرجال المستريحون وهم في الغالب يتكلمون

البصر، لم تتحرك خلاله الكاميرا كثيرا، وكاد الإنسان يفقد كثيرا المادة البصرية الخام باستثناء بعض لقطات لمساحة المسجد في « طراوة العصارى » والجلسة امام دكان الخلفاوى، والمظلة الحمراء التى يجلس تحتها شريف ليرسم لوحاته للهدار، ثم قصر المواردى وحقيقته، وهما يحظيان باكبر قدر من الوصف البصرى مع أنهما ضيف غريب على القرية التى تصنع الأحداث وتنميتها .

إن الشاعرية تتجسد كذلك فى الرواية من خلال الشخصيات الرئيسية أو الثانوية، ولا شك أن محور (أحمد - شريف - نجدى) قدم نموذجا للأحلام الشاعرية للشباب الريفى الذى وجد أخت صديقه بنت العائلة الغنية مصدرا لأحلام شاعرية غامضة، وأمل يتعذر الوصول اليه وإن لم يتوقف عن التفكير فيه، ويستدعى هذا الحوار إلى ذهن مصورا مماثلا عند نجيب محفوظ ففى الثلاثية (كمال - حسين شداد - عابدة) وإن كانت صورة الملهمة الرومانسية عند نجيب محفوظ قد تجسدت ونمت وتحولت من خلال البعد الزمنى للرواية، على حين وقفت صورة نجوى عند اللقطات الأولى، ولم تتطور إلا تطورا عابرا من خلال التماس مع شخصيتين ثانويتين أخريين هما محمد الجندى ورجب الصعيدى .

أما أحمد فقد ظل يجسد النمط الشعري، الذى قد يبدو فى نهاية المطاف عاجزا عن الإتيان الحاسم، والخروج بملامح شخصية محددة مثل شريف مثله الأعلى فى بساطة الفعل وقوة الإرادة، أو مثل صبرى ابن عمه الذى ظل متماسكا فى وجه شخصية شريف، ومتنبيا حتى قبل الاتصال به، فأنبت فى الوقت المناسب أنه بطل الملعب وأن شخصيته استنفادت ولم تنب، لكن أحلام

أحمد الشاعرية جعلته يفس بجوعة من التفكير المجرد، تشل فى معظم الأحيان لحظة الإقدام عنده، وجعلته عندما يهبط إلى الملعب، يتأخر درجات عن عطية ابن جمالات العامل الريفى المهمل.

لكن هذه الملامح التى قد ترسم الجوانب السلبية للشخصية الشعرية، ربما يخفف قليلا من سلبيتها أنها قامت بدور الجسر الرئيسى الذى مهد لالتقاء الطبقات، شريف وشباب القرية، غير أن التماس العذر لجوانب السلبية الشعرية سيكون أقل، عندما تصور هذه الشخصية قصائدها الشعرية فيطرح الراوى القصيدة التى اختارها منها فى ثوب نثرى:

«لا أدري يا حبيبتي كيف لا تدب الحياة فى كل شيء
تتغ عليه عيناك الجميلتان؟ لماذا يحمل قلبي وحده عبء
هذا الشعور الذى كان من الضروري أن يحمله الكون
معاً .. نبع، ومبعث المفارقة الخفيفة .. أننا نجد فى
كثير من الأحيان، لدى كتاب القصة القصيرة صفحات
من النثر الموزون، بطريقة غفوية، فما بالك بالشعر»

إذا كانت شخصية شريف قد قدمت بعض الجوانب السلبية للشخصية الشعرية فإن شخصية ثانوية قد أوجدت التماسد فى البناء الفنى للرواية من خلال استلهاهم الروح الشعرية فى إنعاش القيمة المجردة، وتحمل مرارة الحياة، والرضا بالحلم ونعيمه حتى لو اصطلم بالواقع وقسمته، والبلوغ بالانفداع فى نهاية المدى إلى غايته من خلال التضحية بالنفس فى سبيل إنقاذ جماعة لا يكاد ينتمى إليها، إنها شخصية «رجب الصعيدى»، وهى شخصية تلحن غرابتها حتى من خلال الاسم، فالحدث فى الدلتا، وهو «صعيدى» وتعلمها من

الذي دخل إلى القرية مع كرة القدم، ومع أن تفصيلات الأحداث قد تجاوزته وانتقلت إلى حكماء جدد كالحاج إبراهيم، وأزم هو الصمت المطلق، فبأنه قد طلب أن يحملوه في اللحظة الفاصلة إلى مكان اجتماع الرجال في دوار العمدة، حين اكتشفت القرية جثة القتيل في الجرن، وخرج عن صمته لي طرح عليهم اقتراحه الخامس، أن تدفن الجثة في «صمت» وأن تكف القرية عن الكلام ليقيد الحدث «ضد مجهول».

وعطية ابن جمالات الشخصية الثانوية التي تخرج من صفوف المهملين، لكي تشارك في إحراز النصر الوحيد لفريق «الأسد المربع» فتحمله القرية على أكتافها وتتوجه بللا بعد أن كان كماً مهملأ. والخاضعة التي ضنت عليها الرواية بأي اسم، هي التي مثلت الصنوبر الماني، والجسد اللدن، والتي لم تجد انفصالات ومشاعر وأفكار الشخصية الرئيسية (أحمد) متنفساً لها إلا من خلالها، وقد تم ذلك أيضاً في «صمت» لم يكد يجرح بعض حواشيه إلا بعض عبارات من شريف.

إن جو القرية الساكن، كما عرف محاولة الخروج عن الصمت إلى الكلام فواجه الكارثة، عرف أيضاً محاولة الخروج من الثبات إلى الحركة، ويبدو أنه لم يجن من ورائها الكثير، لقد تمرك الشباب إلى ممسكات الشواطئ بعد قيام الثورة، وقال أحدهم بلهجة ساخرة: «كان لابد أن تحدث ثورة في البلد حتى نرى البحر لأول مرة في حياتنا» ولكن كل الذي عادوا به كان محاضرة عن «مغزى اتفاقية الجلاء» التي كانت قد وقعت بالفعل والتي كان ينوي أحد الشباب إعانتها على أبناء قريته في النادي، لكن ذلك لم يتم قط، وفي مقابلة حركة الفراق من أبناء القرية، إلى البحر، كان انكماش الأغنياء منهم إلى

خلال انقطاع الجذور والفروع، فهو لا يملك عائلة ينتمي إليها أو تنتمي إليه، ولا يملك شبراً واحداً من أرض القرية، ومع ذلك فإن المفارقة تتجسد عندما تساله نجوى، ابنة الرجل الذي يكاد يملك أرض القرية كلها: «لماذا يتشاجر الناس ويقتل، بعضهم البعض في بلدكم؟ يارجب...؟ وفكر رجب في استغراب، إنها تقول بلدكم؟ وبدا السؤال لرجب غريباً حقيقياً ومفاجئاً وصادقاً في الوقت نفسه».

إن فكرة الانتماء تهتز كل خيطها وجذورها من خلال هذا التساؤل فلا يعلم أيهما ثبت غريب، وأيها ثبت أصلي: نجوى أم رجب؟ لقد تحركت شخصية رجب من خلال اشعار الرابية عن أبوزيد الهلالي لكي تنقل البطولة الشعرية، التي أصبحت عنده البطولة الوحيدة، إلى مجال الفعل. ومن هنا تعجب عندما «لم يكن هناك في الزهايرة من يتحدث عن أبوزيد.. كان هناك من يتحدث عن الوغد، ثم من يتحدث عن الثورة، وسمع أنهم سوف يعطون أرضاً لمن هم مثله، ولكن أحداً من الأجراء في الزهايرة كلها لم يأخذ شبراً من الأرض». إن هذه البطولة الشعرية هي التي أقنعت رجب بأن يجعل من القرية عبء القتيل المجهول، وأن يعرض نفسه للسجن، وأن يظل مصاففاً على القيمة الأساسية «الصمت» التي جريت القرية الخروج عليها ذات مرة فالتقت بالكارثة وجهاً لوجه.

إن رجب الصعبد، ليس هو الشخصية الثانوية الوحيدة في رواية «ضد مجهول» ولكنه نموذج للدور اللافت للنظر الذي علقته الرواية في عبق «الشخصيات الثانوية» وهو دور الإنقاذ في لحظات الخطر. إن «الحاج حبيب» حكيم القرية القديم، يظل صامتا طوال الوقت وهو لا يرضى بالناكيد عن الحركة الزائدة والضجيج العالي

وكانت النتيجة المحسوسة لحمد الجندى نفسه أن عاد في النهاية، محطم القدمين، يتوكأ على عصوين، ويستند إلى اكتاف الرجال إذا أراد متابعة مباراة كرة القدم!!

هل يعنى هذا أن الأرض التي اختارتها الرواية مجالاً لحركتها محكوم عليها بالصمت والجمود؟ أم أنها عندما انفتحت أمامها مجالات الكلام والحركة لم تمهد الطرق أمامها، فأنكفأ المتزاحمون على وجوههم وأقلت بعض الوصليين، فوقعت الكارثة؟!

القرية فأصبح عباس بك وعائلته يقضون إجازتهم في القرية وحصاد القرية من وجودهم معروف.

أما الحركة واسعة المدى، فقد مثلها «محمد الجندى» سندباد الزماني الذي وصل إلى آفاق أسطورية مجهولة، كان أقربها شواطئ القناة مع الفدائيين، وامتدت إلى تركيا واليونان والبلاد العربية، وكان صدق ذلك التخوف في نفوس أهل القرية، ويخول محمد الجندى دائماً في قائمة المحظورات عندما يلقي الآباء أبنائهم: «لا تبحن... لا تجلس في المقاهي... لا تلعب الورق... لا تجلس مع محمد الجندى في مكان».



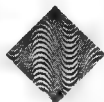
في العدد القادم من (إبداع)

الرواية الآن - ٢

نصوص تنشر لأول مرة

ودراسات تطبيقية ونظرية جديدة

- محمد أمين العالم
- صلاح فضل
- إبراهيم فتحى
- إدوار الخراط
- سهام بيومى
- محمد صدقى
- جمال العيطانى
- عبدالستار ناصر
- محمد محمود عبدالواثق
- فريال كامل



وليمة شرف على جوع أمل دنقل

(إلى أحمد الدويهي..)

قبل الحقنة وما بعدها بسنوات مرة.)

هو لم يُدخِر غير أحلامه

الجنوبي:

في مختلِ الحفلِ

يسأله حارسُ البابِ عن اسمه

فيلوذُ بمعطفه، والجنوبِ

غريبين

بين الأغاني السريعة

والضمكة الماجنة

من رأى دنقلا

ناحلاً - في القصيدة -

متكشفاً - كالقميص الليل -

على حبل أوجاعه المزمنة.

من رأى أحمداً

يلف المطارات

يبعثُ عن وطن

فيواجهه الشرطة الواقفون

على الحدِّ

بين الندى المر...

والسوسنة

- قف...!

أيهذا المشرّد

لا وطناً

غير ما تركَ الجندُ

- فوق الرصيف -

من البقع الداكنة

أسامة الباز ومصطفى الفقى

فى ندوة خاصة عن أعداد إبداع حول (ثقافة إسرائيل)

مثلاً ليس إلا تعبيراً عما يريد أن يفرضه علينا الخطاب الإسرائيلي، أما نحن فإننا يمكن أن نتحدث عن (انفتاح ثقافى) فحسب، بحيث تصبح إسرائيل فى ظل هذا الانفتاح كناية دولة أخرى ولا تتمتع بابه مميزة من الميزات التى قد يوحي بها المفهوم الإسرائيلى الغامض عن التطبيع الثقافى. ومضى الدكتور أسامة الباز ليفرق بين مفهومين للسلام، أحدهما قانونى أما الآخر فاشمل لأنه ذو بعد شعبى، ولا يمكن أن تتساوى المجالات المختلفة فى تطبيق هذين المفهومين، فما يصلح فى الميدان الدبلوماسى قد يحتاج إلى تصفط وإعادة نظر فى الميدان الاقتصادى أو الميدان الثقافى، أو فى ميدان الإعلام والتلقيم

لا بد أن نأخذ فى اعتبارنا إن، كما يرى الدكتور أسامة الباز، تنوع التوجه الصهيونى حتى نستطيع أن نغير بين من يقف منهم ضد العنف ويدافع عن حقوق العرب مثل

تحرير العدد من المتخصصين فى الدراسات العبرية بمختلف جامعات مصر، وعلى رأسهم الدكتور إبراهيم الجراوى ورشاد الشامى ومحسن أبوغدير وغيرهم.

افتتح الدكتور سمير سرحان الندوة بكلمة موجزة أعرب فيها عن أهمية الأعداد التى أصدرتها (إبداع) عن ثقافة إسرائيل، راجياً أن تكون هذه الندوة الخاصة تمهيداً لمؤتمر عام مفتوح يتم تحديد موعده فى وقت لاحق، ثم تحدث الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى عن الظروف التى جرى فيها التخطيط لصدر هذه الأعداد وعن موقفه الشخصى الرافض لفكرة التطبيع أو حتى الالتقاء باتباء إسرائيل ومفكرها فى أثناء إقامته فى باريس، ثم دعا الحضور إلى بدء الحوار

كان الدكتور أسامة الباز هو أول المتحدثين، وقد وقف بكلمته الصافية عند بعض المفاهيم الأساسية يحللها ويحدد دلالاتها بدقة، فمفهوم (التطبيع)

كانت الندوة الخاصة التى انعقدت حول (ثقافة إسرائيل) مساء الثلاثاء الموافق الثانى من مايو بمكتب الدكتور سمير سرحان بهيئة الكتاب، محظوظة بمن حضرها وبما دار فيها من حوار حى وتحليل عميق خصب، ولم يكد يعكر عليها إلا تأجيل موعدها مرتين، ثم تحويلها فى آخر لحظة إلى ندوة خاصة بعد أن تم الإعلان عن أنها ستكون ندوة مفتوحة، وبعد أن تمت الدعوة إليها على هذا الأساس!

انعقدت الندوة آخر الأمر بدعوة كريمة من رئيس هيئة الكتاب على أثر صدور الأعداد الثلاثة الخاصة التى أصدرتها (إبداع) عن ثقافة إسرائيل؛ وكان على رأس الحاضرين الدكتور أسامة الباز، والدكتور مصطفى الفقى، ونخبة من كبار الكتاب والمفكرين، منهم الأستاذة السعيد ياسين وفريدة النقاش وعبدالستار طويلبة، إلى جانب هيئة تحرير إبداع وبعض الأساتذة الذين شاركوا فى

شالوميت الوني، وبين الصهيونيين المنطلقين الذين لا يشكلون خطراً علينا بقدر ما يشكلون خطراً على إسرائيل ذاتها، فيعملون بتعصيم ونظرفهم على تدميرها من الداخل. وتوقع الدكتور أسامة الباز أن تطرأ على الفكر الصهيوني متغيرات إيجابية في المستقبل في ظل الضوابط الجديدة التي ستقود إليها عملية السلام، ومن أهمها ظهور الأجيال الجديدة التي لم تشترك في الحروب السابقة ولا تحمل ما يحمله من عاصروها من تشنج وجزازات، وهذه الضوابط ستشكل في النهاية حزمة من الموانع القانونية والسياسية في وجه الاطماع الإسرائيلية التوسعية: أما مستقبل العلاقات الثقافية فينبغي النظر إليه في ضوء حقيقة مهمة هي أن التأثير الثقافي المصري في ثقافة إسرائيل هو المتوقع: ولا يعني ذلك أن نركن إلى الدعة أو نتخلى عن الحذر

واضح من كلمة الدكتور أسامة الباز أنها لم تكن مجرد تعليق على ما جاء في أعداد (إبداع)، بل كانت إضافة وإثراء، وامتدت إلى افاق أخرى لم تتسع لها الأعداد الثلاثة، وقد جاءت كلمة الدكتور مصطفى الفقي في هذا الاتجاه ذاته: وقد اخذ على الدكتور أسامة أنه اهتم في تحليله بالجوانب التاريخية على حساب الجوانب النظرية فصرفته التفاصيل عن أمهات المسائل

وقد بسط الدكتور مصطفى الفقي رؤيته انطلاقاً من وجوب التفرقة بين

التطبيع الاقتصادي والتطبيع الثقافي من حيث إن التطبيع الثقافي لا يمكن أن يتم بقرار فوقى شأنه شأن التطبيع الاقتصادي، وإنما ينبع من ضمير الشعوب ويخضع لإرادتها الذاتية الحرة، ولا يجب أن ننسى أن السلعة الثقافية هي أغلى ما تملكه مصر والعرب ونحن نواجه عملية (تسييس الثقافة). كما لا يجب أن ننسى حقيقة أخرى هي أن الصراع الثقافي إذا كان صهيحاً في جانب منه، فهو باطل من جانب آخر.

وقد رلف الدكتور مصطفى الفقي في قراءته لأعداد (إبداع) عند مفهوم الثقافة، فحذر من الاستسلام لحقيقة التفوق الثقافي العربي في المنطقة بشكل مطلق، إذ من الممكن أن يكون هذا التفوق ملموساً في الميدان الثقافي بالمعنى الضيق للمصطلح، أما الثقافة في بعدها اليومي المعيش حيث تشترك مع الواقع ومتغيراته المتجددة باستمرار، فإن الأمر يحتاج إلى كثير من الحذر إلى الحد الذي يكاد فيه المرء يتفهم الدور الإيجابي للفكرة الأصولية في الحفاظ على الهوية، وهو دور صادر عليه الإزمانيون للأسف حين حرمونا من متعة التمسك به.

وتؤكد مظاهر الصراع في المنطقة هذه الحقيقة، خاصة حين ننظر إلى ما يجري ضد إيران الآن ويحاك لإجهاض قواها من مؤامرات إسرائيلية أمريكية.

أما الكاتبة فريدة النقاش رئيس تحرير مجلة (أدب ونقد) فقد وقتت عند أعداد (إبداع) مؤكدة أهميتها، ومشيدة بكتابة المتخصصين في الدراسات العبرية من الذين ساهموا في تحرير الأعداد: وقيمت في نهاية كلمتها اقتراحاً لاقى ترحيباً من الجميع بأن تتم الإفادة من جهود هؤلاء العلماء على نحو أفضل في مراكز البحوث المتخصصة، ومنها (مركز الدراسات الشرقية) الذي لا يكاد يسمع به أحد. وقد اتفق الأستاذ ياسين معها على أهمية أعداد (إبداع) وإن كان ينقصها الإطار النهجي الذي يتم فيه التعريف بالآخر، كما أنها تفتقر في رأيه إلى خريطة أو شجرة أنساب فكرية تربط الإنتاج الفكري الإسرائيلي بالبنية الاجتماعية.

وقد دارت حوارات خصبة حول أهم الأفكار التي طرحها السادة المتحدثين، واستمر الحوار إلى أكثر من ست ساعات، وإذا كان الحاضرون قد انتفروا على شيء، فهو على أن الثقافة هي آخر القلاع التي يجب أن تظل بعنق في التطبيع في الوقت الراهن.

وفي النهاية اختتم الدكتور سمير سرحان الندوة بالإعلان عن إنشاء سلسلة جديدة عن الثقافة الإسرائيلية.

حسن طلب

متابعات

(مسرح)

مسرحان ورجلان

في الأونة الأخيرة استضاف مسرح مركز الهناجر للفنون ، تجارب المبدعين المسرحيين الكبار ، من أولئك البعض الذين نضجت خبراتهم المسرحية ، وتفتقت عنها العديد من العروض المسرحية المتميزة ، وهذا ينطبق على المخرج المسرحي كرم مطاوع ، والبعض الآخر الذين لهم علاقة وطيدة بالفن التمثيلي ، وله خبرة طويلة في المسرح الأوربي ، حيث مثل وأخرج بمسارح باريس جميل راقب.

والتساؤل المطروح هو: هل فقدت خشبة مسرح الهناجر اهتمامها بمسرح الشباب

وموهباتهم ، اتقدم مسرح الفنانين الكبار ؟ أم أن شباب المسرحيين لا يجدون في خشبة مسرح الهناجر مكانا لهم يقدمون فيه مفامراتهم المسرحية؟

إن محاولة الإجابة عن هذا التساؤل تعود بنا إلى استمرار نوعية العروض المسرحية التي يقدمها هذا المركز، فهو يقدم تارة تجارب هي نتاج «الورش المسرحية» التي تستعين بالخبراء المسرحيين من مختلف المسارح الأوروبية (فرنسا - بلندا - ألمانيا - تركيا) كما حدث في العامين الماضيين ، فيكتشفون قدرات هواة المسرح

المصريين من ممثين ومؤلفين (دراماتورج) ومخرجين وسينوغراف (مهندسو ديكور ومصممى إضاءة وملابس) فيعيد هؤلاء الشباب صياغة مفرداتهم المسرحية ، وتفتح أمامهم قدرات هائلة للإبداع والابتكار. ويقدم الهناجر تارة أخرى بعض نتائج الشباب الذين تخرجوا في هذه الورش واستفاد بعضهم منها استفادة حقيقية ، وأخفق البعض في إمكانية التواصل معها ، فلم يبذلوا جهداً أو توقف عن الإبداع.

ويبدو جليا أن المركز يحاول في هذه المرحلة التالية الاستفادة من

تجارب المسرحيين المصريين والعرب ، فقدم لحواد الإسدي علين خلال موسمين مسرحيين (١٩٩٤/٩٣) : «شباك أوقيليا» عن شكسبير ، «الخامتان» عن جينيه ، ثم التجريبتين المسرحيتين (ديوان البقر) التي ألفها أبو العلاء السلاسوني من إخراج كرم مطاوع ، وشهرزاد لتوفيق الحكيم وإخراج جميل راتب . ويحاول الهناجر بهذا أن يساند الفنانين المسرحيين الكبار في تقديم مشاريعهم الفنية الخاصة ، ويربط بوشائج متينة ما بين حاضر المسرح المصري ، وإبداعات شبابه ، ووقوفه أمام تجارب أجيال سبقتهم ، لتحدث مواجهة بين الأجيال في حوار ، تستفيد منه . بلا ريب . الحركة المسرحية المصرية المعاصرة .

تجربة شهرزاد

يقدم الفنان جميل راتب تجربته المسرحية لشهرزاد فوق خشبة الهناجر ، وهو يطرح أمامنا . من جديد . توفيق الحكيم الذي أعجب بمسرحه ، وراقت له فكرة شهرزاد قدمها فوق مسارح باريس باللغة الفرنسية ، ومثل فيها ،

واستعان فيها ببعض الممثلين الفرنسيين أثناء وجوده بفرنسا .

وأهمية هذه التجربة أنها تطرح جديدا في عالم المسرح وفي مفرداته ولغته . وكذلك تضع أمام البدع المسرحي إمكانيات هائلة في القدرة على التنفيذ داخل النص المسرحي ومحاولة استقراءه من منظور اكتشافه وتطويره لخدمة العرض المسرحي ، وشهرزاد التي اختارها جميل راتب ، مادة شيقه للبحث عن دلالات متعددة تمثل تناقضات عجز الإنسان أمام قدره ؛ ففي المسرحية يصيل الحكيم ومن بعده المخرج . شخصوه إلى رموز ، وكأنه يجريها من أبعادها الإنسانية العامة ، ويحملها دلالات إنسانية ، كل منها تتسم بسمة شخصية إنسانية متفردة . فدلالة العقل يمثلها شهريار جميل راتب ، والمساغة تمثلها شخصية قمر عمرو عبد الجليل ، والرغبة الحسية يمثلها العبد أنجلي فرانك وهو أخرس أو صامت كما يراه المخرج . أما شهرزاد نفسها سلوى خطاب كما يقول المخرج في برنامج المسرحية المطبوع . فهي جماع (يقصد تجميع وتمحور) لهذه الثلاثية الإنسانية .

والعرض المسرحي الذي يقدمه المخرج يحاول التمسك بهذه الدلالات والرموز ويحافظ . عامة . في حركة هذه الشخصوه فوق الخشبة وإيقاعها على حالتها الدرامية عبر اختفاء هذه الشخصيات وظهورها ؛ وكأنها تكل دورة فلكية لا تتوقف . لكن الشكل الجوهري لهذا العرض . في ظني . أن شخصوه استحوذت رموزا أدبية أكثر من كونها قيمة إنسانية دراسة تتحرك وتتصارع وسرعان ما تنازمت وتتشابك في مواقف مسرحية تعود لتنفجر أزمتها الداخلية . لقد انتقلت عن هذه الشخصوه قدرتها في إحالة القيمة المعنوية «أى ما تحتوى عليه من معنى» إلى نبض درامي يشع ضوءا فينبير روح المتفرج قبل عقله .. فعل مسرحي يستثير المتفرج ويستفز ، فيضعه في قلب الأحداث ، ويدعو مشاركا للممثل الذي يمثل فوق الخشبة ، ومبتكرا فيستكمل تلك الفجوات الشاغرة وفقا لتفكيره وعقليته ومنطقه الفني .

في هذا العرض المسرحي لا تكشف تلك القدرات الفنية عند الممثل الكبير جميل راتب ، وهى محاولة متواضعة للغاية في القاول

الإخراجي، فهذا المشروع الذي كان يهدف إليه مسرح مركز الهناجر لا يتحقق، فنحن لا نستمتع كمتفرجين بمشاهدة هذا الفنان الكبير الذي كان ينبغي أن تخضع الخشبة له فيستحوذ عليها، ويمتلك ناصيتها، فيفجر طاقاته الإبداعية وطاقات ممثليه، ويدخلنا في عالم من السحر والجمال نحن متعطشون لاقترامه، كما يحدث في المسارح الأوروبية التي تحترم فنانيها وتتيح لهم المكان والمناخ اللائمين فيبدعون ويستمتع بابتكاراتهم المشاهدون شريطة أن تكون هذه التجارب ناضجة متكاملة تضيف إلى الحركة المسرحية لتثريها، لا تعود بها ثانية إلى الساكن والراكد.

ديوان البقر

تأتي أهمية هذه التجربة من محورين: يحاول المصور الأول الاستفادة من خبرة المخرج كرم مطاوع واستاذيته كي يستفيد منه جيل من الشباب المسرحيين لتطويع مفردات لغتهم المسرحية وصقل مواهبهم. أما المحور الثاني فهو أن ينصب هذا كله في تجربة مسرحية تختبر قدراتهم ومهاراتهم التي

تتصهر داخل بوتقة التدريب ويهيج الابتكار وطراجة الإبداع الذي يتواصل بين الأستاذ وتلامذته، بين المصلح المسرحي ومريديه. كان هذا هو الهدف الرئيسي المخطط له من ورشة كرم مطاوع بمسرح الهناجر، ورغم أن المخرج الكبير - كما يقول في كلمة البرنامج المطبوع - كان يسعى إلى تحقيق أكثر من هدف وراء هذا التجربة، محاولة لاقترام شكل جديد لمسرح اليوم الذي «نتهمه» بالتخلف عن إيقاع العصر! وتحقيق مطمح للشباب بانصهاره في بوتقة ورشة عمل فنية على أسس عملية، وإيس استجابة لمنطق (إعطاء فرص للشباب) الذي لو طبق عشوائياً أو عاطفياً، نكون قد ضلناهم في متاهة التجريب ونوما أسس علمية حقيقية... رغم ذلك، نرى أن تجربة (ديوان البقر) ربما ركزت تركيزاً مكثفاً على إخراج عمل مسرحي يشترك فيه بعض الفنانين الذين لهم باع طويل في التمثيل من أمثال: عبدالرحمن ابوزهرة وعابدة فهمي وأحمد حلاوة، وبعض الشباب الذين آثرتوا وجريهم مثل ماجد الكدواني وعاصم نجاتي، ويقدر متواضع

فاهد وشمسدي، وربما يكون هذا «الانصهار في بوتقة الورشة» قد تحقق بقدر ما مع مجموعة الشباب التي مكثت مجموعة الشعب وعندهم عشرون فرداً، لكن ذلك جعل العمل في محصلته النهائية يفدو ثمرة لجهود مخرج مسرحي يتناول عرضاً مسرحياً أكثر من كونه حصيلة «ورشة إبداعية مسرحية» استفاد منها شباب الممثلين استفادة حقيقية من تجربة فنان مسرحي كبير مثل كرم مطاوع وخبرته الطويلة: كما استفاد شباب المسرحيين من قبل من ورش مسرحية مماثلة.

ما بين الستينيات والتسعينيات

إن لغة المخرج كرم مطاوع ومفرداتها المسرحية، هي لغة واضحة تستقي من الكلمة مصدرها الأول، وتستلهم منها الصياغة والشكل، والمخرج مطاوع هو واحد من أصحاب أهم التجارب المسرحية في المسرح المصري بالستينيات: (الرافير)، التي اعتبرت ثورة مسرحية في الشكل والمضمون، وكذلك أعماله الإخراجية التي قدمها لشاعرنا المسرحي الراحل

عبدالرحمن الشرقاوى (الفتى مهران) وثار الله التي لم تر النور فوق الخشبة، وأعمال ميخائيل رومان وغيرها؛ كلها علامات هامة في مسرحنا تناولت في أطروحاتها الفكرية الكبير من قضاياها، وأبدعت صيغا وأشكالا مسرحية جديدة نبتت من سينوغرافية العرض المسرحي والأسلوب الجديد في أداء الممثل وحرركته وتشكيلاته. لكن الكلمة كانت ولاتزال في الباعث والرسالة لمخرجنا منذ الستينيات وحتى التسعينيات في إلهاماته وإبداعاته، دائما ما يدور في فلكها ويقع في أسرها.

نكتشف عند كرم مطاوع في مسرحيته الجديدة (ديوان البقر) شرقا لسجور الكلمة، وعطشا لتحليلها والبحث عن معاديلها البصري، فتستحيل علامات ورموزا ورسائل، نتكرنا بأسلوب المخرج ذاته منذ أكثر من ربع قرن. فهو يحاول في مسرحيته الأخيرة البحث عن انعكاسات لمضامين الكلمات في حركة الممثلين المنسجمة بيديناميكتها أحيانا؛ وقياتها أحيانا أخرى، وعدم استقرار حركتها أحيانا كثيرة.

ومن خلال تشكيل الفراغ المسرحي لخشبة مسرح الهناجر وتمصير الأحداث التراثية، يخلق تشكيلات مسرحية باهرة للممثلين والمجاميع تعكس الحدث المسرحي وتطرعه داخل العديد من الأشكال الحركية والإيقاعية المستلهمة جانبى الخشبة لنظارتين، تشاهد كل منهما الخشبة من زاوية عكسية، فترى جوانب الحقيقة ونسبيتها.

الكلمة وأسرها

النص المسرحي للمؤلف ابو العلا السلاموني الذي يعد واحدا من كتابنا المسرحيين الموهوبين في الأونة الأخيرة والذين خلفوا الجيل السابق من الكتاب المسرحيين: نعمان عاشور - يوسف إدريس - الفرزدق فرج - سعد الدين وهبة - على سالم؛ يستفيد السلاموني في نصه المسرحي استفادة واضحة من الحكاية التراثية التي وردت في كتاب الأغاني للأصفهاني من أكثر من ألف سنة؛ ويتساءل الكاتب: «اليس تطبيق هذه الحكاية تماما على ما يحدث لنا الآن من قبل جماعات التطرف والتخلف والجهالة التي تحاول أن تطفى عقولنا وتغسل

رؤوسنا وتجعل منا قطمانا من أبقار تتبلى السننها لظعن أنوفها انتقاء لنار جهنم وعذاب القبر بفعل مقولات ظاهرها الرحمة وباطنها العذاب؟» والإجابة عن تساؤل الكاتب المسرحي هي مسرحيته المعروفة «ديوان البقر»، فهو يحاول من خلالها الولوج في التاريخ والتراث للبحث عن معاديل فكرى لما يحدث الآن في مصر على أيدي جماعات التطرف. وتتخذ الإجابة مستويات عدة: يتمثل المستوى الأول في السلطة: الملك - أحمد حلاوة، الوزير - عاصم نجباتي، والمستوى الثاني هو الشعب: مجموعة الشعب ومن بينهم الفائزة نضاعة - عايدة فهمي، والمستوى الثالث: هي الجماعة المتخفية وراء قناع «الدروشة» ممثلة جماعة التطرف وهي: محمود - عبدالرحمن أبوزهرة - وسائد - ماجد الكواني.

والفكرة الجوهرية للنص هي أن السلطة تتآمر مع الدرويش (الجماعات المتطرفة في المسرحية) ضد الشعب، وكان هذا التآمر أو التعاون المشترك في الأهداف يتم عندما تقدم السلطة بتسليم مقاييد الحكم للجماعة المتطرفة، وهي

محاوله المؤلف فى الكشف عن الدور التامرى الذى تلعبه السلطة مع الجماعات المتطرفة للقضاء على الوعي الشعبى والتنوير، وهذه الفكرة الأساسية تميز بين جنبات المشاهد المسرحية الخمسة للعرض المسرحى: وهى فكرة تحمل دعوى تنموية واعية، إنَّ وقتاً فوق أرض صلبة تسمح لها بالتبرير والدفاع عن منطقها. لكنَّ السلطة التى يمثلها منذ بداية المسرحية الملك (احمد حلاوة)؛ سلطة كاريكاتورية لشخصية ورقية لا قوام لها، وليس بقدرتها الدفاع عن نفسها ومصالحتها ولا بإمكانها الوقوف فى مواجهة الرياح العاتية التى تدمرها وتخلق الملك عن عرشه. ففي العمل المسرحى الناضج دائماً ما يقوم الصراع للأحداث على قسوتين متنازعتين تشتركان فى درجة القوة إلى أن ينتهى هذا الصراع بانتصار إحدهما على الأخرى، وهو ما لاتراه فى المسرحية. على مستوى النص التقليدى المؤلف ديوان البقر، وهذه - فى ظنى - السبغة الأساسية للمسرحية. فالقوى المتصارعة (السلطة - الشعب - الدراويش (الجماعات المتطرفة) - قوى التنوير)

ليست متزامنة أو متوازنة فى حجم قوتها لترسم الصراع وتشكل أحداثه.

جموع الشعب بقر

تتكرر تيمة البقر، والشعب البقر منذ اللوحة الأولى، وهم جالسون يشاهدون الغاية نعاة ترقص لهم وتغنى، إلى دخول حمود وتابعه مولود لتغيبب الشعب أكثر وأكثر، بكل الوسائل المتاحة وغير المتاحة، وهو يتعامل مع جماعات للشعب «كقطعان من أبقار» على حد تعبير حمود فى المسرحية: إنهم ليسوا مسخوطين.. لكنى أزعم أنهم أبقار. ويقام عليهم تجربة حمود ودعوته وهى «أن يلعبوا أرنبة الأنف كل بطرف لسانه. وإذا فعل فلن يدخل أحد تاراً أو يتمذب!»، ويصدق الشعب الغيب. والتعامل مع شعب بهذا المفهوم - فى ظنى - مستسلم ومذعن منذ البداية، إنما يضعف من القضية الفكرية المطروحة التى كان يمكن أن يتناولها العمل، لأن الفكر الضال فى الغيبوبة والأساطير والسائر كالأبقار، يفقد القدرة على الكلام، لأن السنة الشعب طالت عن حدودها، وخرجت،

ولم تعد بقادرة على العودة إلى مكانها، كل هذا يخرس الشعب الذى لم يتكلم منذ بداية العمل المسرحى وحتى نهايته، لم يتحرر من قبضة أسر التغيبب ولا من «تغيره»، كل الشعب بلا استثناء وكأنه قد انعدمت شخصية واحدة للرفض؛ حتى أنهم جميعاً لا يفعلون شيئاً عندما تصرخ فيهم نورهان فى خطابها المباشر فى اللوحة الرابعة، وتستجديهم بأن يفيقوا من نومتهم، وتبى بجوار الشعب حتى النهاية، بعد أن تتخلى عن الملك الذى يسلم بدوره السلطة إلى الدرويش حمود الذى يهبها بالتالى إلى تابعه الساذج المامون مولود. وتنبو الكلمات عن الفعل. تقول نورهان:

« العالم يقفز للأفاق، وأنتم مسرور تظنون دوابا تلتق دود الأرض. العالم يتفنى يبتهج بما وبب الله وسفخره للإنسان وأنتم مشغولون بقضايا المورة وعذاب القبر.. وأسفاه يامن قضيتم عمرا يصل إلى خمسة قرون تحت جهالات الحكم المعصوم.. والآن تصوبون وتعتقدون بأن العمود حميد ومجيد..... وأسفاه على خمسة قرون ضاعت منكم وقرون أخرى

ستضيق.. وأصفاه على العصر
الضائع والعصر الآتي المنكود..

إن هذا الخطاب المباشر أفسد
العمل المسرحي وأوقعه في برائن
الخطابة التي تذكرنا بفقرات
مسرحية كانت تلقى في مسرحيات
المسرح المصري في الستينيات؛
عندما كانت الكلمة تستحيل شعارا
ينوب عن الفعل والحدث، تغدو خطبة
عصماء تخاطب النظارة، لتستثير
فيهم تعطشهم لحلو الكلمات
المسموعة، والمسجوعة.

الرؤية الإخراجية

لقد استطاع المخرج كرم
مطاوع بذكاؤه وإفنته الفنية أن
يستعير من لغته البصرية أجمل
ما فيها على مستوى التشكيل لفضاء
خشبة المسرح وحركة الممثلين
وتشكيلات المجاميع، استطاع أن
يخلق إيقاعا مسرحيا حسيا من هذه
التشكيلات بمعونة وليد عوني، لقد
استطاع كرم مطاوع أن يجذب
عيني المتفرج وينسيه الخطاب
المباشر والمادة الدرامية المستفدة
إليه. نجح المخرج في تحريكه
للممثلين واستخدامه جانبي خشبة
المسرح للتواجهين، بل لقد خلق

استجابة جماهيرية لما يطرح فوق
الخشبة. ووفق كذلك في توجيهه
تعليماته لممثل الكبير الفنان عبد
الرحمن أبو زهرة الذي لعب دوره
بحضور واقتدار، فأحال حوار
الكلمات إلى نبضات حية، جذبت
المتفرج إليه. واستطاع بجواره الممثل
الموهوب الشاب ماجد الكدواني أن
يضيف من موهبته الكوميديية وفكرته
ورشاقة حركته وأدائه التلقائي قفرا
من الصدف والوهج الفني. أما
أحمد صلاوة فقد تميز تميزا
وأصفا في دور الملك، ليثبت لنا من
جديد أنه ممثل موهوب لم يكتشف
المخرجون كل مزاياه وقدراته
التمثيلية بعد. أما عايدة فهي فقد
جاء دورها اختيارا للمكاتها في
الغناء والرقص والأداء المسرحي،
فوفقت أحيانا عندما تخلصت من
الأداء الإذاعي، ووقعت في برائن
الكلمات الرنانة أحيانا أخرى عندما
استسلمت لرنينها. الممثلة ضاهد
رشدي موهبة تلفيزيونية، لكنها فوق
خشبة المسرح في حاجة إلى كثير
من التدريبات الصوتية والحركية
والتمكن من مراقبة جسدها بالقدر
الفني واللازم، وهو الذي لم يستطع
المخرج باستانتيته تلقينه إياها. ولم

تكن المادة المسرحية بكافية لتلقى
الضوء على موهبة الممثل الشاب
عاصم نجاتي. وبحسب هذا العمل
لصالح محمود مبروك مهندس
الديكور والملابس، فقد وفق كثيرا في
اختيار عناصره ليكوره الرئيسي، في
تلك الألواح الزجاجية التي تستحيل
مرة إلى مرابيا، وإلى سواتر مرة
أخرى وقضبان سجن مرة ثالثة، أو
إلى أشكال تجريدية تجسد بإنارتها
الخافتة في الظلام، لتمنع المتفرج
حرية الرؤية والتفسير.

أما أغاني خالد النشوقاتي
والحان جمال سلامة، فلم تضيف
الكثير إلى العمل المسرحي، بل تاهت
داخل نسيج لوحاته، ولم تكن خطوة
درامية تتقدم به إلى الأمام.

لقد استطاع كرم مطاوع أن
يجعل نص أبو العلاء السلاطوني
إلى نبض حي رائق، وجاءت بعض
المشاهد المسرحية متفوقة تفوقا
كبيرا ملحوظا كمشهد الرايا (اللوحه
الثانية - حجرة نوم الملك في ليلة
زفافه - على نورمان)، وتطبق
الملاحظة نفسها على اللوحه الأخيرة
التي تخترق فيها نضاعة ونورمان
والوزير الحاجز البشري ليخفوا

يتولى هؤلاء المخرجون الكبار تثقيف ممثلينا ومخرجينا الشباب فنياً؛ في ورشهم بالهناجر، وأن يشابروا على تعليمهم، فيأخذون عنهم ما يحتاجونه، ويختلفون معهم في الإطار الذي نرتضيه في حدود «الورشة» بين هذا الفنان الكبير وأقرانه وبين أجيال شبابية أخرى، هي في أمس الحاجة للمعرفة المسرحية والخبرة العلمية.

هناء عبد الفتاح

مسرحياً وليس اعتماداً على الكلمات، بل في أن تغدو هذه الكلمات نفسها أفعالا درامية / مسرحية حية، وليس حواراً مشوقاً فقط يُطرب الأذان ويدغدغ العقل.

إن كرم مطاوع مكسب كبير للمسرح المصري، وأن يمنح مركز الهناجر للفنون مسرحه لهذا المخرج الكبير، فهو شيء محمود، ومطلوب تكراره مع كبار مخرجينا المصريين، لكن هذا المطلب الشرعي يحتاج - في ظني - إلى تعديل صفيح: هو أن

مكان الاحتراق وفقاً للحكم الذي أطلقه محمود (رمز الجماعات المتطرفة) ونفذه الملك عميل الجماعات، ليدخل الشعب معهم في أتون الحريق وكان الاحتراق هو احتراق جماعي لنا.

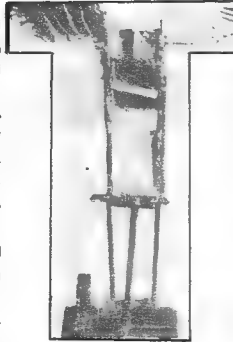
ومع ملاحظاتي حول النص المسرحي، إلا أن هذا العمل أثبت شاعرية حوار مؤلف كبير مثل (أبو العلا سلاموني) الذي ينقسه - في ظني - ثمر من الفكر المعرفي والوعي بالقضايا الفكرية لتشكيلها



المهرجان القومى الأول للسينما المصرية

أصبح شغلها الشاغل عقد الندوات والمؤتمرات العربية والدولية! عقدت أكثر من ندوة لمناقشة مشاكل السينما المصرية التى تكاد تكون معروفة من سنوات طويلة، والنتيجة لا شيء فى ظل سياسة ثقافية غامضة غير واضحة المعالم، تخشى الإجابة الحاسمة على سؤال رئيسى: هل الثقافة خدمة أم سلعة؟

ويأتى المهرجان القومى الأول للسينما المصرية الروائية والتسجيلية (٣٠ إبريل - ٨ مايو ١٩٩٥) ليحدد الأمل فى اهتمام الدولة والمستويات عن الثقافة بفن السينما، حيث قام صندوق التنمية الثقافية التابع لوزارة الثقافة بإعداد وتنظيم هذا المهرجان



جائزة المهرجان - الطائر المجنح

تعالى السينما المصرية فى السنوات الأخيرة من مشاكل كثيرة ومتنوعة، انتهت بتناقص عدد الأفلام الروائية المنتجة سنوياً بشكل مخيف يهدد هذا الفن الجميل، - وهذه الصناعة المصرية الراقصة ذات العمر الطويل - كما يصيب فى مقتل كل العاملين فى هذه التجارة التى كانت مزدهرة يوماً ما. ولم يسلم الفيلم التسجيلى المصرى - الذى كان يحصد الجوائز فى مهرجانات السينما التسجيلية بدول العالم المختلفة - من المصير نفسه. فأصبحت الأفلام التسجيلية المنتجة سنوياً لا تزيد عن عسده أمسابيح اليندين، ولكن والحق يقال فى دولة

الثقافة فاروق حسنى
والسيد سمير غريب رئيس
المهرجان ومدير صندوق
التنمية الثقافية بمصافحة
المكرمين وبعد الاستراحة تم
عرض فيلم «الضحايا» إنتاج
١٩٣٢ بطولة بهيجة حافظ
والذى قام صندوق التنمية
الثقافية بترميمه بواسطة
الخبراء ضمن خطة تشمل
عددا من الأفلام المصرية
القديمة الرائدة.

أشترك فى مسابقة الأفلام
الروائية من إنتاج ١٩٩٤
خمسة عشر فيلما فى «يوم
حار جداً» للمخرج محمد
خان، الإرماني - نادر جلال،
محمدة الذئاب - إسماعيل
جمال، خلطيطية - مدحت
السباعي، ياتحب ياتحب -
عبد اللطيف زكي، الراية حمرا -
أشرف فهمي، المهاجر - يوسف
شماهين، لهم رخيص - إيناس
الدغيدى، الطريق إلى إيلا -
إنعام محمد على، ليلة ساخنة -
عاطف الطيبي، قليل من الحب كثير
من العنف - رافت الميهي، سارق
الفرح - داود عبد السيد، البحر
بيضحك لي - محمد كمال



ملصق للمهرجان

الآخيرة بشكل ملحوظ. فضلاً عن
عرض صور وتاريخ الكرمين هذا
العام من فنانى السينما من خلال
شاشة العرض وكلمة لكل منهم وهم
المخرج التسجيلي هاشم الخحاس
والفنان الكبير محمد توفيق ثم
المخرج الكبير صلاح أبو سيف
وأخيراً سيدة الشاشة العربية فاتن
حماد. وبعد ذلك قام السيد وزير

الذى ضم للمرة الأولى الأفلام
التسجيلية مع الأفلام الروائية
بهدف إلقاء الضوء على الفيلم
التسجيلي وصنائه.

بدأ للمهرجان بمصافحة
الافتتاح على المسرح الكبير
بدار الأوبرا حيث قدم
المخرج السينمائي محمد
خان - الذى قام بإخراج
حفلى الافتتاح والختام -
تحية من فن الموسيقى
والغناء إلى فن السينما
بعنوان «ياسارق من عيني
النوم» من خلال العرض
المسرحي قدم رقصتين
الأولى رقصة الفالس
الشهيرة بمصاحبة موسيقى
أنا قلبى دليلى والثانية من
النوع الحديث بمصاحبة

موسيقى «معانا ريال» لأنور
وجدى وفيريز، وعرض لمشاهد
سينمائية تذكى تاريخ السينما
المصرية من فيلم «الوردة البيضاء»
حتى فيلم «أيس كريم فى جليم»
وبانوراما عن تطور الإنتاج الروائى
منذ نشأة السينما المصرية تتضمن
سنة الإنتاج وعدد الأفلام الروائية
المنتجة والتي ظهر من خلالها تقمص
إنتاج الأفلام الروائية فى السنوات



صلاح أبو سيف



فاتن حمامة



محمد توفيق

التحكيم الخاصة للفنانة ليليلة عن ليلة ساخنة، جائزة أحسن ممثل دور أول للفنان عادل إمام عن «الإرهابي»، جائزة أحسن ممثلة دور أول للفنانة ليلى علوي عن «قليل من الحب»، جائزة أحسن ممثلة دور ثان عيلة كامل عن «سارق الفرح»، جائزة أحسن ممثل دور ثان أحمد راتب عن «الإرهابي» أحسن سيناريو رافت الميهي عن «قليل من الحب...» أحسن مخرج يوسف شاهين عن «المهاجر»، أحسن تصوير ومسيح سرزوق عن «المهاجر»، أحسن نيكور أنيسي أبوسيف عن «سارق الفرح» أحسن مونتاج أحمد متولي عن «ليلة ساخنة» جائزة الإنتاج الأولى «قليل من الحب...» الإنتاج الثاني لفيلم «الإرهابي»، جائزة العمل الأول كامل القليوبى عن «البحر بيضك ليه»

خياطى، والثاني كتاب سمير فريد عن فاتن حمامة، والثالث كتاب خيرية البشلاوى عن هاشم النحاس، وأخيرا كتاب الهامى حسن وعبد الله أحمد عبد الله عن الفنان محمد توفيق بالإضافة إلى الكتاب الشامل عن المهرجان وكتاب عن تاريخ السينما المصرية تكليف الهامى حسن.

شارك عدد كبير من النجوم فى حفل الافتتاح والختام بحضور النقاد والصحفيين والمهتمين بفن السينما، وكذلك فى الندوات التى عقدت عقب الأفلام. وأنتهى

لمهرجان بحفل الختام الذى كان متواضعا بالنسبة لحفل الافتتاح وتضمن توزيع الجوائز على الفائزين، وكانت نتيجة مسابقة الأفلام الروائية كالتى: جائزة لجنة

القليوبى، الهروب إلى القمة - عادل الأعصر، الناجون من النار - على عبد الخالق.

وكانت لجنة التحكيم برئاسة الكاتب المعروف رجاء النقاش كما نظمت إدارة المهرجان عقب مشاهدة كل فيلم ندوة للنقاد والصحفيين والجمهور يديرها أحد نقاد السينما ويحضور بعض المشاركين فى الفيلم، وكان الإقبال كبيرا من قبل كما اشترك فى مسابقة الأفلام التسجيلية سبعة عشر فيلما تسجيليا والأفلام الروائية القصيرة خمسة عشر فيلما وأفلام للرسوم المتحركة ستة أفلام. وكانت لجنة التحكيم برئاسة المخرج التسجلى الكبير عبد القادر القلمسانى.

أصدر المهرجان ستة كتب، أربعة عن الكرسمين، الأول عن صلاح أبوسيف تأليف خميس

التعيز المختلفة به.. السيناريو والحوار والتمثيل والتسوير.

فى هذا العام اختار صندوق التنمية الثقافية المنظم للمهرجان إبداع مهرجانى الأفلام الروائية والتسجيلية فى مهرجان واحد يهدف إلقاء الضوء على الفيلم التسجيلى وصناعه، ولكن اختيار توقيت عرض الأفلام التسجيلية فى حفلة الثانية عشر ظهراً لم يحقق الهدف حيث قلة عدد المشاهدين لانشغال المتفرجين بأعمالهم فى هذه الفترة، وكان الأوفى عرض الأفلام التسجيلية قبل عرض الأفلام الروائية مباشرة لتتسع قاعدة المشاهدة بالنسبة لها وهو الهدف المطلوب.

أتاح لنا المهرجان مشاهدة ما يمكن أن يكون أسوأ فيلم فى تاريخ السينما المصرية وهو فيلم «الناجون من النار» إخراج على عبد الخالق وإنتاج عادل حسنى حيث لا يرى لمستوى مسرحية تمثل على خشبة مسرح مدرسة إعدادية للتوجيه والإرشاد، وهو إسالة لجهاز الشرطة المصرى وتبعية لتوجهات الجماعات الدينية وامتهان لعقل المتفرج ويمثل فى مجمله صفة على وجه السينما المصرية التى تعانى اند..

روائى قصير، وخالد عزت عن «أيقوى الجسد والروح» وسامح بهلول عن «رمى الحمل» ونادر ممدوح هلال عن «قاهرة المعز» تسجيلى.

كما أقامت إدارة المهرجان ندوة لكل من المكرمين بالمسرح الصغير بدار الأوبرا.

تبقي عدة ملاحظات على المهرجان وأفلامه أهمها أن جوائز لجنة تحكيم الأفلام الروائية جانبها الصواب فى أكثر من موضع فلم

يكن تقييم العمل الفنى أو الأداء هو المحك للفوز بالجائزة قدر ما كان الاختيار مرتبطاً بالطرف السياسية والاجتماعية السائدة فى المجتمع وهذا أمر غريب وغير مفهوم، فعلى سبيل المثال.. عادل إمام لم يكن دوره فى «الإرهابى» أفضل الأوبرا الأولى فى أفلام المسابقة، وتستطيع رئاسة الجمهورية أو وزارة الثقافة أو وزارة الداخلية تقدير جهود الفنان عادل إمام ومواقفه الشجاعة من قضايا الإرهاب ولكن فى مهرجان يحكمه معيار الفن كان يجب تجنب مثل هذا الاختيار كذلك لم يفز فيلم «الطريق إلى أيلات» بأى جائزة من أى نوع رغم الجهد الكبير المبذول فى إنتاج وإخراج الفيلم ومناطق

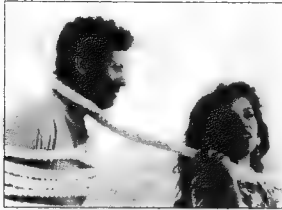


هشام الناصر



خالد عزت

كما فازنى مسابقة الأفلام التسجيلية كل من خالد عبدالعليم عن فيلم «صباح الخير» رسوم متحركة وسامح جابر عن «تحول ليكون» رسوم متحركة ورواسب عادل عن «هكذا يترو» رسوم متحركة وإيهاب صالح عن «خطاف البحر» روائى قصير، وهانى خليفة عن «عرة السيدات»



للقطه من سارق الفرح
(أحدى أفلام المهرجان)

كذلك أتاح لنا المهرجان أن نشاهد - للمرة الثانية - فيلم «المهاجر» بعد أن حكمت المحكمة بعرضه في دور العرض وهو الفيلم الذي أثار ضجة كبرى واختلف حوله الكثيرون.

من أفضل أفلام المهرجان «سارق الفرح» وهو لوحة فنية جميلة في حب مصر وشعبها الأصيل، فمعرضه عن حياة المهمشين من ساكني المناطق العشوائية الذين يمتنون مهناً بسيطة كالقرطاني، أو متنوعة كالنشل والدعارة فقد صور الفيلم أحلامهم البسيطة وآمالهم وأحباطاتهم في مجتمع لفظهم خارجه، فلم يستعرب بهم أو بمشاعرهم أو يحقهم في الوجود الإنساني. وكان عيب الفيلم الوحيد الأغاني الفردية لماجد المصري ولويس فلم يكن لها ضرورة فنية أو درامية.

كما كان من أهم الأفلام التسجيلية الفائزة فيلم «عربة السيدات» للمخرج هاني خليفة وهو عن شباب مرافق حائر بين الصب العنزي العفيف لطالبة من عمره تركب معه «الترو» يومياً أثناء الذهاب للمدرسة، وممارسة الجنس مع امرأة يفي مع زملائه. كذلك

الناغم للشخصية مع الابتعاد عن المشاهد الجنسية الفجة قدمت لنا أسلوباً جديداً في الأداء على المشاهد المصري. أيضاً الإشادة بمنتج ومؤلف ومخرج فيلم «لم رخيص» لتناوله قضية جريئة ومهيبة لنا في المجتمع المصري بأكمله وهي زواج الفتيات الصغيرات أو بيعهن للاضحة المرب كبار السن رخيص المتعة.

وتبقى الإشادة بالجهد الكبير الذي بذل لكي يخرج هذا المهرجان إلى النور في ظروف سيئة تمر بها صناعة السينما المصرية والفن السينمائي المصري، سفير مصر فوق العادة لدى الدول العربية.

أحمد فرحس

امتعنا الفيلم التسجيلي «أبيقوى الجسد والروح» للمخرج خالد عزت، وعاب الفيلم شريط الصوت المصاحب حول اللذة والالم والجنس والحياة نظراً لأن السينما صورة أولاً وثانياً وثالثاً. كذلك من أفلام الرسوم المتحركة الجميلة فيلم «صباح الخير» لمفاد عبدالعظيم عن أثر دخول التكنولوجيا (التليفزيون والفيديو) في القرية المصرية وأثر ذلك على اهتمام الفلاح بأرضه.

وفي النهاية لا بد من الإشادة بالفنانة عجلة كامل على دورها في تمثيل شخصية المرأة البقي في فيلم «سارق الفرح» حيث الأداء الطبيعي

مقهى الشعراء النيويوركيين*

مرتفع... أصوات من مقهى الشعراء النيويوركيين^(١).

فمن هم شعراء هذا المقهى النيويوركي - البورتوريكي؟ وما هي قصة هذا المقهى الذى يحاول بعض النقاد أن ينسبوا له حركة شعرية جديدة، قد تكون حققت ذيوها شعبياً للشعراء أو بالأحرى لشكل معين من الشعر، إلا أنها لم تكسُ حتى الآن باعتبارها مدرسة شعرية شرعية.

يبقى السؤال الهام من ذا الذى يعيا بالشعرية فى الفن إذا توافرت له عناصر الصدق والجدة والأصالة.

فهل تتوافر هذه العناصر فى شعراء المقهى النيويوركي؟

بييتري. إن هذا الكتاب يتجاسر بإعلان الشيء الواضح - أن «الراب» Rap شعر - وأن جوهره المنطوق أساسى لذيق الشعر.. الراب.

يتقلد مكانه، بصوت مرتفع، بوصفه شكلاً شعرياً جديداً، بجذور عتيقة. الهيب هوب خط مباشر ثقافى للتقليد الشخصى. الكلمات تشيع! لقد وجد الشعر طريقة لكى يحفر عبر الشمع الذى تراكم خلال عقود! إن الشعر لم يعد قطعة فى متحف غبار. الشعر حى، الشعر مجاز.

تلك فقرات من «مفتتح» بسوب هولمان لأنتولوجيا (د بصوت

أين كنّا؟ نحن فى المقهى، مقهى الشعراء، مقهى الشعراء النيويوركيين، بيت التقليد الذى ليس لديه بيت غير أنذك. بيت الفن الذى كان بلا مائى منذ طرد أفلاطون الشعراء من الجمهورية، حتى الآن..

مرحباً بك داخل الانفجار! هنا حيث ترى بالفعل الشيء نفسه (حيث توجد كل الأفكار - د. ويليامز) تتفجر! ثم تشاهد النثار المتفجرة تتفجر. تلك هى مدى سرعة تحول الشعر إلى قوة دوارة فى أطراف أيام وطننا، فى أواخر الألفية الثانية.

«ساعدي/ أستطيع أن أرى، كما تقول علبة تبرعات القس بدرو

* Nuyorican (النيويوركي - البورتوريكي). وهم مواليد نيويورك الذين ينحدرون من أصول بورتوريكية. وقد كانت لغتهم الإسبانية مختلفة (إسبانية إنجليزية)، وكانت طريقة ملابسهم مختلفة. وكانوا أشخاصاً لا ينتمون إلى بلد (مثل معظم الشعراء الأمريكيين) حتى أصبح المقهى وطنهم. ميجيل الجارين

يستهل مجيل الجارين
تقديمه لأثرلوجيا «صوت مرتفع»،
التي شارك يوب هولمان في
تحريرها، بقوله.. منذ عدة سنوات
مضت، قطع شاعران وعداً لأحدهما
الأخر، وكان الوعد بسيطاً بصورة
خادمة. فقد وعد شاعر الآخر أنه
سيمود في اليوم التالي بقصيدة
ستحدد بالتفصيل ما الذي يجب أن
يفعل عندما يموت.

أريد سرّة واحدة تسبق أن
أسرته

أن أصعد نوتة سما،

عمارة سكنية

الأعلم بكلّ سا يخالج

نفسه عن أبيك

عندما أنثر رمادي عبر

الحرة الشرقية السفلى

وقد حدث أن مجيل بينيرو
تولى يوم ١٧ يونية ١٩٨٨. وكنا قد
نظمنا جولة قراءة في الجنوب
الغربي، وأجريت الترتيبات، وكان
جميع أصدقائنا الشيكانو مستعدين
للاحتفاء بنا بالطعام والشراب.

لكن ميكي لم يأت إلى البيت في
تلك الليلة. وكان ميكي ينتمي
للسوارح، على أسمنت وأسفلت
نيويورك، ولم تكن اختفائه نادرة.
كانت هي أسلوبه التشغيلي. كانت
السوارح هي المكان الذي يأتس له:
وفي ساعة مبكرة من الصباح
جائتي مكانة تليفونية: ميكي لم
يكن يعرّف ولم ينفّس في انفلاتاته
ولكنه سقط مريضاً وأدخل
مستشفى سان فينسنت. كان تحركي
نحو المستشفى اليّا ومحموماً
ومندفعاً. وكان عليّ أن أبحث عن
رجلي الرقيق الوحيد الذي كان ظليّ
وملاكي ممأ.

ثم يحكي الجارين أنه قرّر
تأجيل الجولة الشعرية التي كان من
المقرر أن يقوم بها مع صديقه
الشاعر المريض حتى يستعيد
عافيته. ولكن بينيرو أصبر على أن
يفادر الجارين نيويورك... هذه آخر
جولاتنا، ويجب أن نفي بكلّ وعودنا،
ساكنون هنا عندما تعود، وعلى أية
حال، أنت تعرف ما الذي تحتاج أن
تفعله إذا مت. ويقول الجارين إنه
كان بالفعل يعرف ما الذي يجب أن
يفعله ولكنه لم يكن يتخيل أنه
سيفعل ذلك حقيقة.

ورحل الجارين لينفذ برنامج
القرارات الشعرية في أرض
الشيكانو المقدسة شبه القاحلة في
مواضيعها المقررة، برغم افتقاد
صديقه ميكي. وفي يوم ١٧ يونية
أعلنت وفاته. وقد حمل النبا إليه
أخوه في مكانة تليفونية من نيويورك.
وقد شعر بالرغبة في العودة إلى
نيويورك في الحال ولكنه أدرك أن
ميكي أمره بأن يكمل الجولة، فغادر
البوكيرك إلى تاوس فلا ينبغي
الاستهانة بروحية شاعر يحتضر.
ويعد أن قدّم عرضه الشعري في
تاوس، ترك المسرح وعاد إلى
البوكيرك، وفي الطريق قال لنفسه
«ينبغي أن أدرس تعليماتي قبل أن
أصل إلى نيويورك». وأخذت «اللزامة»
القصيدة القوية المألوفة الآن تعارضي
وقد انعمشتي وانزعجتني في وقت
واحد. إن وصية ميكي الحية تسكن
الآن أفعالي:

لذا دعني أنشد أغنيتي

الليلة

دعني أنشر أبي بصيد عن

الأنظار

ودع كلّ الميراث تكون

هانة

عندما ينشرون رمادي عبر

الحى الشرقى السفلى

كانت تلك هى مهمتى وعندما وصلت إلى نيويورك، توجهت فى الحال إلى دار وولنسكى الجنازية حيث كان يرقد شاعر عظيم. وادركت انى سوف أدير المراسم الخاصة بشاعر نيويوركى، وكان ذلك يعنى أن أعلن: أريد موسيقيين، أريد عازفى طبول، وأدعو جميع الشعراء أن يأتوا مستعدين لكى يقرؤوا ويؤدوا الشهادة بلفه معمقة عن حياة عيشته مثل سوناتا مداها العمر: وكنت أدرك أنه ينبغي أن أنفذ القصيدة، وكنت أعرف أن الوسط بأكمله سوف يساعدنى فى انتزاع القصيدة من الصفحة.

وفى تلك الليلة شارك اميرى بركه، ويدرو بيبترى، وخوزيه - أنجيل فيجوروا، ونانسى مركانو، وإيدى فيجوروا، وخوليو دالو، وامينة بركه، ولويس جوزمان وكثيرون غيرهم من الكتاب والموسيقيين والأصدقاء الآخرين ليحتفلوا بوفاة رجل خلف وراءه تراثاً من الشعر والأعمال المسرحية.

عندما يموت شاعر، يتأثر الوسط بأكمله، مكان الحى الشرقى السفلى يغص باليأس والحزن والإدراك الحاد بالوحشة الآتية. وكنا جميعاً ندرك أننا لن نرى بعد الآن ميكي فى شوارع الحى الشرقى السفلى وهو يعطى ويأخذ بإرادته أيما ووقتما يشاء.

وقد أنشأت التحضيرات لحفل نثر الرماد أصرة لا يمكن كسرها بين الفنانين والعاملين فى الحى. وكان ميكي قد طلب أن يُنثر رماده:

من هارستين إلى الشارع الرابع عشر
من الألفينير الثانى إلى D الجبار

وأراد أن يُنثر رماده حيث:

يلتقى الأفاتون والبلا،
ويتماطى الشواء والشراب،
المخدرات

على الرماد الذى قد نثر

عبر الحى الشرقى السفلى

لقد أراد ميكي غناء، ولم يرغب فى سكب الدموع.

ويافعل أتى الناس من كل حذب يصوب للمشاركة فى «موكب الشاعر» فى اليوم الموعد. وأقام الفنان ارتورو ليندساي فى أرض فضاء ملاصقة لمعرض الشعراء «تجهيزاً رائعاً». وأعد عروسة لتحرق فى المكان. وأحاط عازفوا الطبول بالتجهيز وأدلى الشعراء بشهاداتهم العفوية أمام التجهيز ونطق «معلمنا» خورخي براندون بأولى الكلمات. «تحدث براندون، معلم التقليد الشفهى العظيم الذى يتمتع بعنفوان عمره فى الخامسة والثمانين، بدقة وصوت جهوري لا ينفان عن عمره ومظهره». وأشعلت العروسة، وبينما كانت تحترق، خطا شاعر نحو التجهيز، وقرأ قصيدة، ثم ألقى بها فى النار وبينما كانت هذه القصيدة تحترق جاء شاعر آخر وأندش ثم ألقى بقصيدته فى اللهب. وكان واضحاً أن تعليمات ميكي كانت متقنة حرفياً. فلم يكن هناك ببساطة مكان آخر لبدء موكب نثر الرماد غير مقهى الشعراء النيويوركيين الذى أنشاه مى. وكانت قطعة الأرض الفضاء متنازة - ليصمت مشدبة ولكنها وسخة ومفضنة وحية فى غير أدعاء. وكنا قد نظفنا دائرة صغيرة

فقط من أجل التجهيز، تاركين البقية على حالتها الطبيعية: زجاج مكسور، قوالب طوب مبعثرة وغلايات مدفونة في الأرض وقمامة محلية. ومضت القصيدة تقول:

لا مكان آخر يوجد لى

لا مكان آخر أستطيع أن
أراه

لا مدينة أخرى هناك
تستطيع

أن ترفع روعى المعنوية أو
تصيبها بالالتهاب

للطعام تدفئة قليلة تدب
السيارات الفارغة وعائلات
القواديين وصالحونات
صناديق الموسيقى

والمحلات العلوة بالدهون
تجعل روعى تحلق
بينما رساى يبعثر عبر

الحى الشرقى السفلى
بدأت القصيدة تقفز من الصفحة
وتصبح الشيء ذاته - كانت الكلمات
تجول إلى فعل.

وتسلمت العلية ريع - جالون القى
ضمت رماى ميكي. ارتعشت يداى
عندما أخذ جوى كاسترو العلية
منى. فقلت أرجوك افتحها. فالتقط
مطواة جيبه وبدأ يعالج الغطاء
برفق، باحترام ومع ذلك، فى خوف
وإن أنسى أبدا تغيير وجهه عندما
ظهر الغطاء بخفة ورأينا الرماى لأول
مرة على الإطلاق. يالللغرابة - هيكل
رجل ين أتل من رطلين ونصف
رطل من القبار. وماذا كنت أحمل
فى العلة ريع - جالون؟

كنته أهمل رساى رجل
أعلن عن نفسه

كنته لعا، ومدى مخدرات
ارتكبت كل خطية معرونة
يوجد وغير يوجد... شحانون
ورمال

مئاتهم... طفلى هارب
الشسرطة يطلقون النار
بمنفع...

نحيبه الأم غير المجدى -
تجار مخدرات

يبيعون بضاعتهم - وباعة
الزئبق

وتجار الكوكايين... يدغنون
الحشيش

الشوارع ساخنة وتفتت
بالولكنة الذين ينزلون على
المرنة

كل ذلك حقيقى

كل ذلك حقيقى

كل ذلك حقيقى

لكن هذا ليس كذبة
عندما اطلبه أن يبعثر
رماى عبر

الحى الشرقى السفلى

وهكذا سار الموكب من المقهى
متخذاً خط السير الذى رسمته
القصيدة عبر الحى الشرقى
السفلى، بينما راح ميجيل
الجارين يبعثر رماى الشاعر. وكان
الناس طوال الرحلة يسألون من هذا،
من الذى يبعثر رماى فيجيب: إنه
ميكي بينيرو إنه ميكي بينيرو.
ميكي بينيرو. ومنهم من ينشرط
فى البكاء، ومنهم يردد... إنه ميكي
بينيرو.

«لقد أعطى بينيرو الدفن الذى
كان يطم به، كانت قصيدته تنفّس،

وتتحرّك وتربط بين الناس. وفي الوقت الذي بلغنا فيه الأفينيو D كان الموكب ضخماً. كان الناس الذين يروّعون عن كلابهم والذاهبون إلى الدكاكين والواقفون في محطات الباص، يتناسون هدف مهامهم فينضمّوا إلينا..... وتقامت المهمة إلى تعويذة مسموعة: إنه ميكي بينيرو إنه الشاعر «الجدع» الذي كتب «عين قصيرة»، الجذع مكل في التليفزيون، في مسلسل «شروق ميامي» إنه الجذع الذي أعطاني عشرين دولاراً عندما احتجتها. إنه الرجل الذي عرفناه جميعاً بعدة أسماء وفي عدة أماكن.

وقد أغلق المقهى لفترة طويلة حتى طلب بوب هوكمان من ميغيل الجارين أن يفتتحها من جديد. «إن ميكي يصّر» على ذلك ونحن مستعدون لفتحها لنفتح مقهى الشعراء النيويوركيين من جديد.

وايقتل كلمات هولمان في نفس ميغيل الجارين حاجة كانت كامنة فيه منذ أغلق أبواب المقهى. نعم كان مسرور ميكي بداية جديدة. من الرماد، الحياة. من الوعد المهموس

الذي قطعه شاعر لشاعر آخر، كان ينبغي أن يجد التقليد الشفهي بيتاً داتماً في مقهى الشعراء النيويوركيين.

... ..

لا أنكر أن مسرد ميغيل الجارين لواقعة موت واحتفالية دفن صديقه وشريكه في تأسيس مقهى الشعراء، ميغيل بينيرو، قد لمس في نفسه عصباً لم تعطيه السنون؛ وهو علاقة الصداقة الحميمة التي تغذيها شراكة الخلق. ولكن، مع ذلك، حاولت نقل تصويره لها بأكبر قدر ممكن من التفصيل، لا لجرّد إعجابي بشرارة النص، ولكن لاني أعتقد أن موكب بينيرو الجنائزي، باعتباره قراءة حية لقصيدته الوسيطة، هو خير تعريف لقصيدة «الشعر المنطوق». فالقصيدة هنا تعويذة لايبدا وجردها إلّا بإعمالها. فالأداء، بصوت مرتفع، أو بصداية موسيقي، أو بإشراك المثلثي في جوقة أصوات متناغمة، ممادية أو مشجعة، هو تكريس للعمل الشعري نفسه.

ويسمى شعراء «الكلمة المنطوقة»، أو بالأحرى شعراء

التسعينيات، كما يقول ميغيل الجارين إلى تريخ تسامح وتغامر بين الناس من أجل إذابة الحدود الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تُعَمِّم التجربة الإنسانية وتجعلها بلا معنى. ويعتقد شعراء «المقهى» أنهم قطعوا شوطاً طويلاً نحو تغيير ما يُسمى الحوار الأسود / الأبيض الذي كان أرضاً خصبة للصراع الاجتماعي والثقافي والسياسي في الولايات المتحدة. وهم يرون أنهم يدخلون الآن عهداً جديداً يتسم بتعدّد الإثنية، ويتطلب مجالاً أوسع للعمل الكتابي لشرح الواقع الثقافي والسياسي في أمريكا الشمالية. وقد فتح هؤلاء الشعراء الحوار وانخرطوا في حوارات جديدة. وتخلّق قصائدهم الآن استعارات جديدة تفرز أنماطاً جديدة للثقافة، وتخلق روابط ثقافية متبادلة بين كثير من المجموعات الإثنية التي لا تُسمّى بالمصطلح المبسّط حوار الأسود / الأبيض.

ويأخذ شعراء «المقهى» على عاتقهم المسؤولية عن كسر جميع الحدود التي تحد من أثر عملهم وتقلّصه. وهم يحاولون أساساً أن ينقلوا عملهم من «المقهى» إلى

مجتمعات المدينة الأخرى من أجل كسر الأنماط العنصرية التي تميل إلى عزل هذه المجتمعات في جيوب إثنية، ويدون اتصال متبادل.

ويؤكد ميجيل الجارين على أهمية أن يخرط شاعر التسعينيات في سياسات الحركة. وأنه لا حاجة هناك لوجود فصل بين السياسات والشعر. فالجمالية التي تشق الشاعر ترتبط بالضرورة بالظروف الاجتماعية التي يعيش فيها سكان العالم «ف هارتن إسبادا» لا يستطيع أن يكتب عن البورتوريكي بدون التعرف على العدوان الذي يواجهه الشعب البورتوريكي في أرضه. وهو في قصيدته «التمرد في ايدى العاشق» يحتفل بمرور ٥٠ سنة على مذبحة بونسي، معاكباً ذاكرة الناس:

جميع المتظاهرين،
والقرويين اعتشدوا تحت
الشرائط البيضاء،

الرقيفة

بشارع مارنيلا

والحاكم الاستعماري.

أعلن الأمر بهدم أرستقراطيه.

وكان الأمر يدعو إلى قمع المظاهرة السلمية. وكانت النتيجة إراقة دماء مؤلة، بقيت محفورة في وعي الشعب البورتوريكي.

وكان خورخي براننون، طوال السنوات الثلاثين الأخيرة، ينشد قصيدته «منبحة بونسي» La massacre de ponce في شوارع الحي الشرقي السفلي لأي شخص يرى السماع له. وكانت رسالة براننون أن ينشد القصيدة بصوت مرتفع، أن يقولها في أركان الشارع أن يقولها في مقننات هذه المدينة. والآن، مرة أخرى، نجد إسبادا es-pade، مثل براندون، في استجابة لما كان رسالة أساسية للشعر، أن يبلغ الأحياء بما وقع في الماضي، يقول:

لكن النصر

هو الدائرة كبدى عاشق

الشر ينسفر أن تواصل
الحركة

والنسج داما

ومع ذلك، فإن إعادة رواية قصص الماضي غير كافية أن يكون شاعر التسعينيات مسئولاً عن إعطاء وجهة

ورسم طريق. فالمسئولية السياسية والجمالية للشاعر الشفهي تشمل ضمن أشياء أخرى، أن يقول للناس كيف يتحدرون من قلق اليوم، وهي المهمة التي التي أخذها بيمبو ريفاس على عاتقه، عندما يتسائل بصوت مرتفع:

عمل

احتاج عملاً اليوم

إن الناس الذين لديهم عمل

عمل يردى عمله

يمكنهم أن يدركوا شيئاً من

فرض ذلك

والناس الذين فقدوا إيمانهم

الذين يحطون من الألم

بفرضه أهدم الأمر

عمله أنه أن يجدوا

في الألم الأشد

سكتنا

إننا مسألة نسبية للغاية

بأصدقائهم

رجل بدون عمل

مفقود في تيه

الحجيم.

إن مباريات مقهى الشعراء الشعرية تساعد، كما يامل منظموها، في جلب جمهور جديد للشعر عن طريق «شكل» من الترفيه يستهدف صقل أذان طارئة لاستخدام اللغة بوصفها فناً اعتبره كثيرون ميّتا. وبعد ساعة أو نحو ذلك من الشعر المتصل، تملو الموسيقى فتدخل القاعة في نوبة من الرقص واللبيرة والتبديد والشاي والقهوة، وهي الاستراحة، ويتنقل الفائزون، الذين يختارهم قضاة يتقنون بطريقة عشوائية، من «المباراة الكبرى» إلى «المباراة القومية» التي اشترك فيها سنة ١٩٩٣ شعراء من ٢٤ مدينة.

وقد أخذت فكرة مباريات الشعراء من تقاليد المنافسات القديمة من قصة ابوللو ومارسيااس الأسطورية اليونانية إلى الشعراء الشعبيين الأفريقيين - ومن الـ sanjarokunin، أو منافسات فريق الشعر الخيالي، لشاعر البلاط الياباني في القرن العاشر فوجيوارى نو كينتو إلى «الدرزيئات» الأمريكيتين - الأفريقيين. ولايزال هذا التقليد، كما يشير الجسارين، يوجد بصورة نشطة في جزيرة بورتو ريكو، حديث يرتجل El trovador أو الطروبادور

في الميدان، بطريقة عفوية متناوأة حياة أهل البلدة الصغيرة، المسمى التي تعرضت لها أسمرهم والشائعات التي تدور حول حياتهم الخاصة، والمقاطع الاحتفالية التي تتحدث عن مواليدهم ووفياتهم وإفراحهم وتعميداتهم. وتختصر كل هذه الأحداث في عشرة مقاطع مقفاة.

وترجع أهمية المباريات الشعرية أو الشعر في المقهى إلى قدرة هذا الشعر على اجتذاب مستمعين من سكان الحى الذين ينتمون إلى الطبقة العاملة للاستمتاع بقدر بيرة وبعض الأتس، إلى عشاق الشعر الجاد الذين يرغبون في أن ينخرطوا مع الشعراء الجدد الذين يقدمهم المقهى، إلى الفنانين أنفسهم، الذين يسعون إلى عرض قصائدهم وعرض أنفسهم على الشعراء الآخرين في الوقت نفسه. «وقد أصبحت العلاقة المتبادلة بين ما كان يعتقد حتى الآن أنه فن رفيع وبين جاذبية هذا الفن لحشد من الناس، موضوع جدل هاماً للغاية، أى أن الشعر فيما يبدو يريد أن ينتقل إلى الحياة الأمريكية اليرمية. فالقصيدة والشاعر والجمهور ينمون في علاقة

متعمقة أصبحت أكثر علانية وأكثر شعبية وأكثر انخراطاً. ولاهم على أى نحو تُرى هذه العلاقة. ولكن يكفى أن ينهب المرء إلى «مقهى الشعراء» ليلة الأربعاء أو الجمعة ويرى الشباب جالسين أزواجاً، كل منهم يمسك بيد الآخر، متعانقين، وهم يقضون أمسية في المدينة في مقهى شعراء لا لسبب آخر غير أن التواجد في هذا المكان متعة، وخاصة المشاركة في هذه العلاقة متبادلة التفاعل بصورة حادة بين الشاعر المعبر والمستمع المستوعب والاستجابة النشطة. ويقول الجسارين إن الوقت قد حان أخيراً ليسمع إلى الشعر باعتباره فن تشابك، فهو ينقل معلومة ويحرك المشاعر ويتحدّى ويثير اللذة. وهو مُسلّ وهو شكل حى للترفيه. ويضيف أنه كان لا يمكن قول ذلك منذ عشرين سنة/ ولاحقاً الشعراء «البيت» Beats استطاعوا أن يأخذوا الشعر إلى خارج مشارب القهوة. ومع، ذلك، فهو الآن على شاشة التلفزيون وعلى موجات الراديو وفي دور السينما وفي نوايا لأحضر لها في أنحاء البلد حيث تأصلت جذور عروض القصيدة.

بوب هولمان

٦ قصائد قصيرة

- عشاق محدثون
عثر ننفذ الملائكة
لن يرى أهدنا الأخر مرة أخرى
- مخاوفه الليل
الجميع يمشقون
إلا
- عشرة أشياء أفعلها كل يوم
أنتحر
- قميص
أصبه أن البسه
نرا عاى يطولان بهذه الطريقة
- قصائد همه
أصبه القصائد
- أبدأ
أبدأ

ساندرا ماريا إستيفس

إلى بيدرو بيبترى

- جلسنا
ساكنين المخاط من أنخافنا على الأرض
- الأرض أصبحت زلقة
وضعنا كلمات على أقدامنا
وتزعلفنا على البركة
- ارتطمنا بالجدران
هشمتنا مرابا عيوننا
سقطت شظايا رؤيتنا على السماء
عكست الشمع التي أشارت إلى طريقها عبر
الستار
- رقدت حولنا ليلة لم تتحقق

قصائد من أجل دافيد الآن

- ماذا دهاله؟
- غارقاً في الماء
منحرفاً على غير هدى عبر الحصى
- بدون مظلة أو مظلة
أزرار القمصان مفتوحة تماماً
- تحت المطر المنسكب
كان يمشى عبر الشارع
لم يتفرقه على
قلته، أفرى

ساعلاً سعالاً مبيهاً

لم تستطع أن تتذكر اسمي

أغنى، أغنى

أنا ذا

غارقاً في المياه حتى هذاه

المثقوبه وبدين جواربه

طفلي ضائع

رجلي بدني ذكريات

وتخلصت من الفسيل

وأسكنت بيدي

ناديته باسمه

قبلته وجهه

فقط عندك

تذكر

- ٢ -

لم أكن أعرفه

كيف يقتل الأيدر الذكريات

حتى رأيت

ضاماً تحت المطر

سأله، أغنى

إلى أين أنته ذاهبه؟

شابت عنه الإجابات طويلاً

حتى اسمه غاب عنه

جسد بلا هوية

يهيم على وجهه بحكم العادة أو الفريضة

باعثاً، متضرعاً، باكياً

محتاجاً إلى مساعدة

لم أكن أعرفه

كيف يستطيع الأيدر أن ينتزع هبة

أهلون جاهدة أن أتذكر كل ما يُلام

بشأن رحلة غير محددة

غرقته في الظلمة

أضمر بعدة ضديدة

المستشرقّة الإسبانية ماريّا لويسا برييتو

فكانت رسالة الماجستير حول (القصة القصيرة عند الكاتب العراقي عبدالرحمن مجيد الوبيسي)، الذي ترجمت فيما بعد مجموعته القصصية (سر الماء) إلى اللغة الإسبانية سنة ١٩٨٥، أما رسالة الدكتوراه فهي حول الأعمال النثرية للكاتب الكبير جبراً إبراهيم جبراً فهي لا ترى أن لكتابات الشعيرة أهمية نشره الروائي، وهي تقول: «لقد تعمّدت دراسة الأدب والكتاب الصالين لأنهم أقرب إلينا الآن، ولأن أغلب من سبقوني في دراسة الأدب العربي توجهوا نحو دراسة الأدب القديم والقرون السالفة» كما ترجمت ماريّا مجموعة

جديد يتميز من بينهم هذه الأيام اسم ماريّا لويسا برييتو التي تعد من أنشط المستشرقين الجدد حيث تعمل على ترجمة الأدب العربي بكم يلفت النظر ويستحق منا الاحترام والتقدير.

وإدت ماريّا لويسا برييتو في مدريد سنة ١٩٥٧. وعندما كانت تدرس تاريخ الفنون في جامعة أوتونوما، وعند دراستها لتاريخ الفن والثقافة الإسلامية كانت تشعر بالخوف من عدم الفهم فقامت بعدة رحلات إلى المغرب العربي، وعلى ضوئها غيرت دراستها وقدرت دراسة اللغة العربية والأدب العربي،

رغم كل مسا أثير حول الاستشراق والمستشرقين إلا أنه ليس بمقدور أحد أن ينكر ما لهؤلاء من دور كبير في مد جسور التواصل بين حضارتنا وحضارة الآخر، وليس من السهولة اتهام إنسان يكرس حياته لتعلم اللغة العربية وترجمة الأدب العربي إلى لفته.. بل وفيهم من وقف مدافعاً عن كل قضايا العالم العربي منفرداً بمواقفه عن مواقف الحكومات، ومن هؤلاء يبرز الإسباني بيدرو مونثايت وهو من كبار المستشرقين الإسبان رافقت مرحلته أسماء قليلة يكمل مسيرتهم الآن مستشرقون

مقالات لطفه حسين وأخرى لابونيس، أما الحصة الأكبر من جهدها فقد كانت للروائي الحائز على نوبل نجيب محفوظ «فالناسرون هنا يحققون أرباحاً جيدة مع الأدب العربي، ولكن مع نجيب محفوظ الأمر مختلف، وقد ترجمت له الأعمال التالية: (اللس والكلاب) و (السमान والخريف) و (الشحاذ) و (يوم قتل الزعيم) و (خمسرة المحترم) و (رحلة ابن فطومة) وغيرها...

التقيتها في مدريد في مكتبها بجامعة (كومبلوتنس)، حيث تعمل أستاذة في قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية. ولاحظت المتحدث معها غلبة التأثر بطابع السلوك والصنيت العربي بشكل كبير، فسألتها عن البلدان العربية التي زارتها فقالت:

□ زرت المغرب والجزائر وتونس ومصر والعراق وسوريا ولبنان.

□ وكيف وجدت التعامل مع الشعب العربي؟

○ إن تعاملتي الأساسي في الحقيقة كان مع الأوساط الثقافية والأدبية، ولكنني استطعت أيضاً أن أحتك بأشخاص مختلفين من عامة

الناس، ولست بساماتهم وبفه تعاملهم، ولكن اللهجات العامية كانت تحول بيني وبينهم إلى حد كبير، لصعوبتها واختلافها من بلد إلى آخر، ولكنني أقول: حتى هذه اللهجات العامية العربية، تظل أغنى من لغات أخرى عديدة.

□ أنت واحدة من بين أهم من ترجموا الأدب العربي الحديث إلى اللغة الإسبانية. كيف وجدت الأدب العربي فنياً إلى الأدب العالمي؟

○ هناك من هم أكثر أهمية مني في هذا المجال أذكر منهم: غوميث وبييرو مونتاني وفيفارا وكارمن رويث وغيرهم... فالأدب العربي ومنذ سنوات قليلة - تقريباً - أصبح أكثر حضوراً وقرباً من الأدب العالمي، وخاصة بعد منح جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٨ لنجيب محفوظ وللأدب العربي، ولكن هذا لا يعني أن نجيب محفوظ هو الأفضل، إلا أنه أصبح أكثر تميزاً واعتباراً بالنسبة للعرب والعالم، وهناك غيره من الكتاب العرب بالفن الأهمية أيضاً، أذكر منهم على سبيل المثال: جمال الغيطاني و غسان كنفاني

و جبرا إبراهيم جبرا ويوسف إدريس وغيرهم، فهناك حوالى عشرة كتاب أصبها في المرتبة الأولى تقريباً من حيث معرفة العالم بهم، والأدب العربي عموماً يعد الآن في مصاف الحركات الأدبية المهمة في العالم.

□ وهل تعتقد بوجوه قارئ اجنبي للأدب المصري؟ وما هو مستوى هذا القارئ؟

○ نعم ثمة قراء له ولكنهم أقل مما يجب أو أقل مما تظن أنت، فقرأه من هم الطبقة المثقفة وطلبة الجامعات والمهتمين بالعالم العربي وبلدان الشرق، وبالنسبة لى غزنى استغرب قول الآخرين الذين يشيرون إلى أنهم لا يعرفون شيئاً عن الثقافة العربية وأدبها، وخاصة بعد كل هذه الترجمات إلى الإسبانية والفرنسية والإنجليزية وغيرها! ولكنني اعتقد بأن هذه النخبة التي تقرأه تعتبر - على الأقل - بمثابة فتح صلحة ستليها صفحات لاحقة.

□ ما هي - في اعتقادك - السمة البارزة التي يميز بها الأدب العربي عن الآداب الأخرى؟ وهل له خصوصية وأخصه؟

إن خصوصيته تبرز في موضوعاته، وذلك بحكم اختلاف المجتمع العربي عن المجتمعات الأخرى من حيث الظروف والعادات والتقاليد والتراث. إلا أنني لا أجد أية اختلافات كبيرة عن الآداب العالمية من ناحية الشكل خاصة، أي فيما يتعلق بالتقنية والمعالجة والبناء والأشياء المعاصرة الأخرى...

هذا على مستوى الآداب العربي بصفة عامة، فإذا عن الآداب العربي من الداخل، هل ترين تمايزاً معيناً لأدب بلد عربي عن أدب بلد عربي آخر؟

○ إن الاختلاف بين الآداب العربية ذاتها هو أيضاً اختلاف وتباين في الموضوع لا غير، فمثلاً أدب نجيب محفوظ يلتزم بالموضوعية المصرية الخالصة، وعلى امتداد أعماله الكثيرة، وكذلك نجد الأدب العراقي من حيث طرحه لموضوعات البيئة العراقية، وعندك أيضاً الأدب الفلسطيني الذي يتميز بموضوع قضيتة الفلسطينية المعروفة. ومع ذلك فهناك تشابهات كثيرة وتأثيرات مشتركة بين الآداب العربية في مختلف بلدانها، مثال ذلك ما أراه من تشابهات بين جمال

الفيطاني وإميل حبيبي إلى حد ما.

وماذا عن الأدب الأردني؟

«تقسم بأعداءه أرجو ألا تحرجني أمام المثقفين الأردنيين لقلة معرفتي بهم، ولكنني أنكسر من بينهم الفاعوري.. ربما كان اسمه عيسى الفاعوري.. نعم ...

كيف وجدت اللغة العربية؟ وما هي الصعوبات التي تواجهك في الترجمة؟

○ اللغة العربية لغة جميلة وغنية جداً بتركيبتها ومعانيها المتعددة .. وهي لغة شعرية بل هي أكثر شعرية حتى من الإسبانية المعروفة بشعريتها. إلا أنها لغة صعبة.. صعبة جداً في الفهم بالنسبة للأجنبي مثلها مثل اللغة الصينية تقريباً، وأعتقد أن اللهجات المتفرعة عنها تعتبر مشكلة للدارسين.

كيف ترين حال الثقافة العربية الآن ووضع الأدب العربي الحالي؟

○ لا يمكن إعطاء جواب واحد يصف حال الثقافة في العالم العربي

بكل إقطاره، فإنا اعتقد أن العالم العربي بقسميه: المشرق والمغرب، له ثقافات مختلفة، فمثلاً كل الحضارات المهمة كانت في مصر وبلاد المشرق، ثم أن الدول العربية الآن ليس لها المستوى الثقافي والأدبي ذاته، فمثلاً أعرف في الفترة الأخيرة أن العراق يتميز بنشاطات جادة كثيرة على صعيد المسرح والفن التشكيلي والأدب، وهذا الحال لا ينطبق على العربية السعودية على سبيل المثال، ولكن بشكل عام يمكن القول إن مستوى الثقافة العربية الحالية ليس متدنياً بالقياس لحال الثقافة والأدب في العالم الغربي، فهناك حركة نشر متطورة، والإقبال على القراءة كبير.

ما الذي يجب اتخاذه من أجل تعريف أوسع بالأدب العربي في العالم؟

○ أولاً وقبل كل شيء علينا القيام بالترجمة ومتابعتها بغض النظر عن مدى دقة إصالتها، وأذكر هنا كلمة لجبرا إبراهيم جبرا يقول فيها: «إن الترجمة ليست ممكنة ولكن لابد منها».

ومن الأمور المهمة والمؤثرة أيضاً الإكثار من فتح مراكز لنشر الثقافة

والأدب العربي شبيهة بمعهد العالم العربي في باريس، والعمل على تشجيع الترجمة وتوزيع الكتب وإيصالها، وتكوين مجموعات مشتركة متعددة، كل ذلك يساعد على فتح مجالات أوسع لفهم العربية وترجمتها.

وهذا ما ينطبق أيضاً على اللغة والثقافة الإسبانية للتعريف بها في الشرق، فعلينا - على الأقل - فتح مركز ثقافي في كل بلد.

كيف ننظرين إلى مستقبل الأدب في ظل هذا التقدم الهائل للتكنولوجيا ووسائل الإعلام الأخرى؟

○ هناك أزمة قراءة وقراء، إن وسائل الإعلام المرئية والمسموعة كالإذاعة والتلفزيون مؤثرة جداً، ولكن هناك أيضاً نقاطاً مشتركة يمكن استثمارها من أجل أن يؤخذ بعين الاعتبار ضيق الوقت في الوقت الحاضر، فثمة ما يمكن أن يطلق

عليه: الأدب التلفزيوني متجسداً في البرامج الشقافية والأفلام والمسلسلات المأخوذة عن الأدب.

ما هي آخر أعمالك على صعيد الترجمة؟

بعد الكتابين الأخيرين اللذين ترجمتهما لنجيب محفوظ، وللذين رأيتهما قد صدرا مؤخراً عن (دار الكلمة) للنشر....

«قاطعتها»: عفواً هل بالإمكان إعطاؤنا نبذة تعريفية بهذه الدار؟

○ دار «الكلمة» للنشر قمنا بتأسيسها - نحن مجموعة من المهتمين بالثقافة العربية - بالتعاون مع منظمة اليونسكو من أجل التحريف بالثقافة العربية وترجمة أدباها، وقد اخترت أنا تسميتها بنفسى «الكلمة» وحتى الآن صدرت عنها عدة أعمال منها: الأعمال التي ترجمتها لنجيب محفوظ وأعمال أخرى ترجمتها زملائي: لأمين

معلوف وجمال الغيطاني (الزيني بركات)...

○ وأفكر الآن في نشر كتابي عن جبرا إبراهيم جبرا، إضافة إلى أنني قد قمت بترجمة مجموعة من القصص القصيرة عن الأدب العراقي، وأفكر بنشرها في (دار الكلمة) كما أعد لدراسة حول القصة العراقية المعاصرة وأصولها.

في الختام نشكرك كثيراً ونسألك: هل لديك ما تودين قوله للمثقفين العرب؟

○ أقول واصلوا مسيرة جهودكم التي شرعتم بها وحاولوا الابتعاد عن العزلة والفردية. وإن هناك حاجة إلى النقد الصحيح الذي يدفع إلى الأمام، فلاجل التطور والتقدم علينا البحث عن صيغ للمشاركة، ويجب أن تكونوا أكثر اقترباً من الواقع وأحرص على إدامة النظر فيه.

عدنان الصائغ، من ينقذ هذا الشاعر؟!

بين البلاد العربية والأوروبية، ومن هنا لم يكن غريباً أن يصدر زملاؤه بياناً يناشدون فيه مختلف الجمعيات الإنسانية ومنظمات حقوق الإنسان والاتحادات الأدبية في العالم العربي، أن تتدخل لإنقاذ حياة الشاعر وحمايته من التهديد المتواصل الذي يتعرض له وعائلته في عمان من قبل أجهزة المخابرات العراقية. يجد القارئ النص الكامل لهذا البيان في ختام هذه الكلمة.

ولعل قارئ (إبداع) يذكر أن الشاعر عدنان الصائغ الذي يطالع



ويقوم الشاعر العراقي الشاب عدنان الصائغ في عمان، فهو إذن واحد من عشرات الأدباء والفنانين العراقيين الموزعين على المنافي ما

نشرت جريدة (المؤتمر) التي تصدر في كل من بيروت وأربيل ولندن، خبراً مطولاً عن التهديد الذي يتعرض له الشاعر العراقي الشاب عدنان الصائغ من قبل السلطات العراقية، بعد أن صادرت مجموعته الشعرية (تحت سماء غربية) الصادرة عن دار (مواقف عربية) بلندن. ثم نقلت الخبر جرائد عربية أخرى، وشفعته باستنكارها لموقف السلطات العراقية ووقوفها إلى جانب الشاعر.

في هذا العدد قصيدته عن أمل ثقيل

بينى وبين الرصاص

تصرخ من فزع وزهرور،

قد تم تقديمه على صفحات (إبداع)

مسافة صدق

لوففوا قرح هذه الطبول

من قبل من خلال

ماكتبه مواطنه

محسن مطلق

الرملى في رسالة

بفداد المنشورة في

عدد ديسمبر من

العمام الماضي؛

حيث أشار إلى

عبدان على أنه

واحد من المع

الأصوات بين

الشعراء العراقيين

الشبان، ويشهد ما

بين أيدينا من شعر

عبدان على أنه

شاعر أصيل لم

يستسلم لإغواء

التقاليع الشعرية التي

يلهث خلفها الأعداء والعاطلون عن

وهذه القصيدة بحجرة العرصة

من فرط ماهرولته في الخنادق

ولاشك في أن

موهبة عبدان

الأصيلة هي التي

جنته الانغماس في

حصى المزایدات

والشعارات التي

يطغى بها أغلب

شعراء جيله في

كل مكان، وهي

التي جعلته يفتن

كذلك إلى أن

الزمن سيتولى

غريلة هذا الخليط

المجيب من

الأصوات الشعرية

الجديدة التي كاد

يتوه فيها الشعراء

الحقيقيون بين

المذممين وصانعي الفوضى، ونحن يتم

الزمن فعله، لن يبقى على الساحة

بيان

يتعرض الشاعر العراقي عبدان الصائغ المقيم حالياً في عمان إلى حملة مسعورة من قبل السلطات العراقية بعد صدور مجموعته الشعرية تحت اسم غريبة عن دار مواقف عربية في لندن، التي قدم لها الشاعر المعروف سعدى يوسف... حيث رأت السلطات العراقية أنه يدين سياستها وما سببت من كوارث وويلات، ويتخذ صورة المكتور التسلسل على رقاب الجماهير.

ونذكر أن الكميات المحدودة التي تسالت إلى بفداد تكثر عن طريق الاستمساخ (بالرغم من أن ورقة الاستمساخ الواحدة تكلف ١٥ ديناراً) كما روى القادمون إلى عمان مؤخراً، إن بعض قصائد عبدان تحولت إلى ما أشبه بمنشور سرى، وأثارت غضباً بين أوساط المثقفين والناس، ومنها قصيدة «ماحدث الحكيم» التي تروى بجرأة ووضوح حادثة اغتيال الحكيم واجي للحكويثي بعد اتهامه بمحاولة الانقلاب ضد النظام، وكذلك قصيدة «سذاجة» التي تصور دكتور العراق وهو يتنلق من شاشة التلفزيون، وقصيدة «مفرزة الإعدام» والقصيدة «في حديقة الجندي المجهول»، وعلى إثر ذلك تصاعدت حملات للملاحقة للشاعر وعائلته وتمت مصادرة كتب التي صدرت خلال السنوات العشر الماضية ومنع تداولها في المكتبات والأسواق بأمر مباشر من عدى

سوى عدد محدود من الشعراء لا وهذا البيان الذي أصدره الأبياء
يتجاوز أصابع اليد الواحدة: كما المراقبون، هو نداء موجه إلى كل
جاء على لسان
عنتان في كلمة
محسن الزملي.

وإذا كان
عنتان قد أدى
واجبه فقال كلمته
غير هيب للخطر
وغيسر ميسال
بالمواقب فإن من
واجبنا جميعاً أن
تبذل كل ما في
وسعنا ل حمايته لأن
في ذلك نفاعاً عن
أنفسنا وعن رسالتنا
المقدسة التي نترنأ
لها أعمارنا.

هذه دعوة حرة
للمراقبون مع
الشاعر العراقي
عنتان الصائغ.

صدام حسين (رئيس التجمع في العراق) الذي هد في أحد اجتماعاته وقال لزيارته
بأن عنتان الصائغ لن يلبث من قبضة النظام حتى لو تعلق بأذيال السماء. بعد أن
وصله تقرير عن الديوان من قبل المدعو هائل الخليلج وهو الشخص الذي تسبب في
اعتقال الكاتب المفكر عزيز السيد جاسم في أبريل (نيسان) ١٩٩١.

إننا نناشد الجمعيات الإنسانية ومنظمات حقوق الإنسان ومنظمة العفو الدولية
والاتحادات الأدبية في الوطن العربي ومنظمة الصحفيين العالمية وكافة الصحف إلى
التدخل السريع والمباشر لإيقاف حياة الشاعر وحمايته من التهديد المتواصل الذي
يتمرضى له ومحاكته في عمان من قبل أجهزة المخابرات العراقية والفاشيست وقوى
الظلام. ونضم صوتنا إلى صوت اتحاد المثقفين العراقيين (اللجنة التحضيرية) في
بيروت، ورابطة الدفاع عن حريات المبدعين العراقيين في أنقرة للوقوف إلى جانب صوت
الإبداع العراقي العر ضد الرصاص والقمع والإرهاب، والسعى لحماية المثقفين
العراقيين الشرفاء من أية محاولة تستهدف حياتهم.

الأبياء والمثقفون العراقيون والعرب المدافعون عن حرية الرأي

ليس عنتان
الصائغ مجرد
شاعر شاب
محاصر ومهدد
في حياته وفي
أسرته، بل هو الآن
رمز لكل صاحب
قلم وعنوان على
المعركة الخالدة
بين القسوة
والسلطة، بين
الكلمة المبدعة
والقوة الجاهلة،
بين فضاء الحرية
وزنازين الطفلة.

أما بالي الصديقات الشواعر، فلماهن مشوار طويل عليهن فيه أن يقرآن ويتعلمن قبل أن يكتبن الشعر، فهن جميعا تنصحن وتنقلنا اللغوية والعروضية، ويتحسن قبل ذلك الإحساس الجمالي باللغة، وهذا لا يتأتى إلا بمطالعة عين الشعر بانتظام، وتتساقط في ذلك من كتبت شعرا عموديا موزونا - باستثناء الكسر في البيت الأخير - وهي الشاعرة سلوى عثمان، أو من كتبت شعرا عموديا في شكله نثريا في جوهرة، مثل الشاعرة/ إيفاس السمعيد، أو من كتبت قصيدة النثر بروح مستمدة من تراث السبع القديم، مثل الشاعرة الفلسطينية عيسى نصار: والشاعرة المصرية منى عبد المجيد، فهاتان الشاعرتان لاتمرران الفرق بين القافية والسجع، ويمكن أن نضيف إليهما الشاعرة ذات الروح السورية رشا رشدي. أما الشاعرتان غلت الرهاصي، وسامية محمد عبد الغنى، فلهيما بلا شك موهبة موسيقية ولكن تنقصهما المعرفة والخبرة، وهذا هو سرّ الكسور التي تتلا قصيدتيهما، وقد اضطررنا إلى حذف الأجزاء المختلة عروضا من القصيدة الأخيرة.

الحليم من الإسكندرية، والشاعرة/ فاطمة التحيوت من دولة البحرين، والشاعرة/ عيدة محمد أحمد، تتميز عن بقية القصائد بمس لغوي ناضج ووعي إيقاعي محسوس، ولا ينقص هؤلاء إلا التأثير بعد وإخلاص من أجل الوصول إلى مستوى ناضج يؤهلهم ليصبحن في المستقبل شاعرات مرموقات، وإنهن على ذلك لقائرات إذا ما أدركن مفواتهن ومأوان أن يتظلم عليهما، فالشاعرة/ سعاد الكواري تحتاج إلى شيء من التكثيف وحذف العشو الكثير الذي يشكل عينا على القصيدة بدون أن يضيق إليهما، والشاعرة/ فاطمة التحيوت تحتاج إلى أن تتخلص من الصور المجانية التي تشكل محاطة وتصعيداً يحلّ نسو الدلالة ويوشح عليهما، وقد حذفنا عدة مقاطع لا طائل من ورائها. أما الشاعرة/ عيدة أحمد فيجب أن تعلم أن المفارقة الساخرة لا تكفي وحدها لصنع قصيدة خاصة إذا كانت على شيء من السذاجة. أما الشاعرة وفاء جابر فلن طلع قصيدتها البديعة يشهد على أن عدم إلمامها بالنحو أوقعها في خلل عروضي وانحس.

كثيرات من صديقات (إبداع) الشواعر عابثات، وبعضهن غاضبات لأن قصائدهن لم تلق العناية الواجبة أو الرد اللائق، ولذا نرجو أن يسمح لنا اصديقاتنا الشواعر بولفة خاصة في هذا العدد مع قصائد زميلاتهن الشواعر. والحق أننا لم نهلن ولم ننصز إلى اصديقاتنا الشواعر على حسابهن؛ إذ ليس في حسابنا أن نترق بين شاعر وشاعرة لأن الفيصل عننا هو القصيدة نفسها لا جنس كاتبها، وستكون هذه الولفة استثناء لا ضرورة لتكراره في المستقبل.

وبداية نود أن نشير إلى أن النصوص المنشورة هنا لشواعر مصريات وعربيات تشهد على أن للمصنوعات الأساسية التي تلغنها على القصائد المنشورة في (ديوان الأصناف) تنصب على الشعراء والشواعر جميعا، ولا حاجة بنا إلى تكرار سقطات الوزن ومفوات اللغة ومجانية الصور؛ ومع ذلك فهناك تفاوت كبير في المستوى من شاعرة إلى أخرى، وربما يلاحظ القارئ معنا أن قصائد الشاعرة/ سعاد الكواري من دولة قطر، والشاعرة وفاء جابر عيدة

ديوان الصديقات

مساء كتيب كل مساء

سعاد الكواري - الدوحة

بأنامل خوئي..
أقاتل وهدئي..
وأزعم فوزي..
وأرعى صبر السهول.. ووهج
السقوط..
وأشعل محركتي.. ولهب
الكوابيس..
ألهو.. أألم بعضي..
وألقى صوامع حزني.. بهزني..
ألم بقايا رياحي..
وألفنها في التراب..
وأمنى بعيداً
أعانق ضعفي.. وخوفي..
وأمتف ماتت..
وأطوى شوارع موتي
وجذع الهواء..
وأجلس فوق أنيني..
لأبحث لي عن هزائم أخرى.. (١)

فتكسرني خطواتي..
ووجهي يدامني من قطار
الضباب..
أماشي طريق طويل..
وليل حزين.. كليتي..
تطاريني جيھتي والسراب..
مساءً كتيب كل مساء..
يشأغيني
وفوق شواطئ حزني يحط..
فأضبط أكثر..
وأكثر..
وأضحك.. أحشر رأسي بكفّي..
وأضبط.. أصرخ..
أحزن روحي بصمت الخطوط..
وأضبط حتى عيون التهدي..
فأرصد بابك دوني..
وأزف كل الدروب..
أشئ المارك من طرفي..

كنتُ أمسكتُ بكفّي الهواء
حبست الهواء..
قلّلت الهواء..
سكبتُ شرباً ثقيلاً.. كحزني
مساءً بلياً..
يعشمش فيه نزيف الذبول..
يميل براسي.. ويدنو..
يجنّ مضطرباً كالنماس..
مساءً بليد ككل مساء..
تعرى تماماً كموج الرياح..
ويحقن روحي..
فتخرج مني وجوه
تقاسمني دهشتي والسميح..
رحيب طويل..
يشأ الهواء بكفّي..
فألحق ظلي..
وأسند رأسي على حافلة من
رمادي..

وجود

وفاء جابر عبد الحليم - الإسكندرية

٤ - سنون.. وأحظة حب..
وفرحة قلب..
وصمت.. ووجه حبيبٍ لذي..
وأنت..
تكون الوجود..

أحول شوق الولادة جوفاً..
وأسقط فيك..
٣ - ضياع في..
انتشاء السواقي البكور..
مساحة حزن..
سقوط التفلسف فوق التراب..

١ - تغفل في..
وكن في افتتاح الجراح.. الألم
وشد انتفاض القصيدة بك..
وزف الحروب.. أكلك..
٢ - حبيبي لأجلك..
أحبك بالأمنيات الكذاب..

ماسة الأمس

فاطمة التيتون - البحرين

- هو النهمُ للفتل
لاقتري، ما للبعد الاتحد،
ما العشق إلا جمرٌ.
(٢) بحرٌ مياهم فوالقٌ ميثم
لا تخطي، ما الساحل إلا سراب.
يتشظى فيه البحرُ إدرى
(٣) أى دروبٍ لثا لماذا يفاروك البحر؟
وكيف تضيق الفئارات؟
كيف يواسيك ظلٌ حصاة
كيف ترمك الأوجاع؟
(٤) ما أبشع شهوة البحر.
- مالهمُ الشجاع،
هنا.
(٥) الأحلامُ تصيرُ جثًى
تتناوبنا عرقات،
خلف الأحداق خريف.
هل للصيَّار واید؟
(٦) منذ مضى.
وطريقُ اللبك مشروح.
وسنابل صمت تيكى.
(٧) إليكم وما بيننا أحرف.
وأيس عليكم أن.....
- لكنّ اللطيف لكم.
(٨) إن بدأت مواسم فبننا
هل تتباكي النجوم؟
(٩) أحبتنا يا قرص الشمس،
يا أوركيد الصمت،
ياماسة الأمس.
أحبتنا.
(١٠) وكيف رجعتنا؟
كيف انتظرتنا الأصيل
بابهة العمر كيف انتبهنا؟
وأيس عليكم....

فنجان القهوة

عيدة محمد أحمد - القاهرة

- أصعب من فنجان القهوة
رجل يمشى خلف الأسطر
طاردة في معطفه السكر
لا يتردد في تجويف هواة المجرة
في تجويفي
- لا يتردد
يخطف شوك الورد، ويحذر
لون وردى اللاشركية
لا يتوارى عن تقسيم
القصة
- عن تقسيم الجنة
عن تقسيم القسمة
ثم يجادل
في تقسيم القهوة؟!

عفواً زمانى

سلوى عثمان - الاسكندرية

- أسفاً على قلب تردى بين أرجاء
الننى
أسفاً على عمر تهوى مثل
أشلاء الننى
- لهفاً على حلم تصدع فوق قلبي
من علا
حلم تهادى في سمائي ثم ماتت
بمر السما
- قد عانت الأحلام نفسى... مُرٌ
يلسى... والضمى
عفواً زمانى قد أضعت كل
أحلام الننى

تنهدات للشبقي

علت الرفاعي خليل • عزية البرج - دمياط

تنتاق أروية الصباح وسمت
المزني للملا
فتصلب الأتار بين أونة الصدا
تصبغ لون الحزن.. الشجن
ولون عصصة الدم.

تنقيا الأوجاع فوق خاصرة
النهار
وتلحن اللحنون وتمتات الأرضة
فماسم العقم استباحات
كنه ذاك السرمدى

مقيم
يرقب الصبية من بعيد
ستحمل الأجلام والأشعار
والحنين
وتقرع الأزمان والكهان
والمدد



محاولة

سامية محمد عبدالغنى • ديرب نجم - الشرقية

ليعطى بعض أنفاسي
ومن عقم بكت أرضي
وكم زذعت أوهامي

ويغرق جل أعلامي
وتأثر البحر في غضب
وأغرق كل أعلامي رأيت الدهر
يستجدي

لأن الحب معصيتي
خسرت حبيب أيامي
وجاء الليل يطويني



طفل الحنوب

منى عبدالمجيد • (الشرقية)

ينام على صدرى وفى أحضانى
أما أنت .. يامن سكبت النعم فى
كف الليالى
وطويت الليل تبحت عن أمك فى
دروب المحال
فقد نمت وسط الحريق
واسترحت فى أحضان الطريق

والنيران هنا وهناك..
أيها اليانس .. الحالم..
أين أمك .. أين أبوك
وهذا الجرح العميق فى صدرك
وهذه الدمة فى عينيك
أخبرنى كيف يكون العذاب
طفلى بجوارى .. ينهل من حناني

ينهمر الدمع فى ليالى الربيع
يتوارى الجسد وراء الستار ..
فى ليالى الصقيع
تحدثنى نفسى .. حديث الصمت
الربيع
تطفو بى . ويطفو معنا ..
طيف الطفل الرضيع
الضائع وسط الزحام والدخان..

القصة :

لا يخفى على الأصفياء الأعماء أننا لا نعرف أحداً منهم معرفة شخصية، فكل تواصلنا معهم يتم من خلال رسائلهم وأبداً عانهم، وهذه العلاقة تستلزم التعامل مع الجميع بحياد تام؛ لأننا بداهة لا مصلحة لنا مع أحد .

هذه هي الملاحظة الأولى، أما الثانية فهي أن مصدر هذا الجاب . وكذلك باب الثمر . يدرك بالضرورة طبيعة الموضوعات التي يتعرض لها، أي أنه متخصص في مجاله، ولذلك فهو لا يلقى الكلام جزافاً وإنما يستشهد بالنصوص التي يرسلها الأصفياء، ويعرض ملاحظاته على القارئ .

وهناك ملاحظة ثالثة . وقد أكثرنا من تكرارها . هي أن كم الإبداع . أو مساهمته أصحابه إبداعاً . ضخم جداً يحتاج إلى وقت طويل لقراءته واختيار الجيد منه، ويترتب على ذلك بالطبع أن يتأخر الرد على كثير من الرسائل في الوقت المناسب بالإضافة إلى أن المساحة المتاحة لنا محدودة.

نقول هذا بمناسبة الرسالة الرقيقة الطويلة التي تلقيناها من الصديق الأديب محمود أحمد علي من الشرفية، وهي رسالة تطرح كثيراً من المسائل التي يدور حولها حوارنا مع الأصفياء، فهي إذن ليست

رسالة خاصة، ولكننا اخترناها لأن الصديق محمود بحث لنا رسائله على شريط كاسيت مستفيداً من وسائل الاتصال الممنوعة في هذا العصر، وقد رد الصديق بصوته الهائئ على بعض ملاحظات كنا أبنيناها في عدد سابق حول قصصه، وهي ملاحظات عامة ليست موجهة لشخصه وإنما للقصص وأسلوبه في الكتابة .. وقد

لغتنصنا هذه الملاحظات في هذه الكلمات . طوبك بالقرامة .. والتواضع، وذلك بعد أن رأينا ما يجهد نفسه . كما يفعل كثيرون . في الكتابة عن قضايا عامة يغطيها كل يوم كتاب الافتتاحيات واليوميات والأعمدة في الصحف اليومية، ونحن يتناول الكاتب الشاب هذه القضايا فلا بد أن يكون عنده ما يقول غير ما يكتب ويزاح وإلا جاءت قصته مقالاً أو خطبة كما قلنا له .. والقراءة

هنا مفيدة لأنها توسع دائرة الاهتمام بالقضايا الإنسانية، وهي أيضاً التي تعصم الصديق محمود من كتابة جملة مثل هذه . لقد أرسلت لكم من ذي قبل أو كتابته الرسائل على خلاف خطابه، أما التواضع فيمنعه بالطبع من أن يقول : لقد تفضلت وأرسلت أو يكتب على غلاف خطابه . الرسائل الأنيب، وكل هذا ولم نتحدث عن القصص .

وكما قلنا من قبل فهذا الكلام ليس موجهاً للصديق محمود وحده وإنما

لكثيرين الذين يتعلمون الكتاب فيلعبون في الخطأ، مثل هذه يمكن تجاوزها بالترتيب والذاب . وما رأي الأصفياء في شكوى الشاعر لكبير صلاح عبد الصبور من أنه كان يجد صعوبة لغوية شديدة وهو يكتب؟ قال هذا للاستاذ نبيل فرج في حوار طويل معه، بعد أن أصدر دواوينه جميعاً، ورغم أنه متخصص في اللغة العربية وأدبها .

وهذه المشكلة هي التي ظلت تؤرق يوسف أديس وتجعله يسأل كيف تكتب الجملة المتكئة التي تجعل القارئ يعيش الحدث بدل أن يقرأ عنه.. كانت هذه المشكلة تؤرقه رغم أنه كتب هذه البداية لقصته «النداء» التي نثبثها هنا لفائدة القراء وخاصة شباب المبدعين . هذه هي بداية القصة:

«حين نلح «صامد» الباب والمخرج بالمشهد الهائل المروع، مات.. بالضبط مات. وجد نفسه فجأة قد سكنت فيه كل خطبة أو حركة أو فكرة، ولم يعد يرى أو يسمع أو يشعر، والدنيا من حوله هي الأخرى سكنت تماماً.. وماتت. وانتهى كل شيء؛ كانت دفقعية زوجته واقفة على أرض الغرفة والوالد الصغير ملتصق برأسها المارئي يتعجب مرعوباً وهو يجذب شعرها بشدة، بينما هي عارية الرأس، عارية الساقين والغفلين، عارية كلها أو تكاد، وفراقها يراد

افندي بجاكتة وولا ينظون أو سروال
وأنا مش شره العارية قد ذابت في عرى
فتحية وانتهى الأمر

هل لاحظتم أيها الأصقاء كيف مات
حامد وماتت الدنيا في هذا الهول العظيم،
مع أن الموقف يضح بالمركبة والمضيق
وهل رأيت الكاتب العبقري وهو يجهد نفسه
ويبحث عن الكلمات وينظمها في هذا القعد
للريد فتصن أنك تشاهد ما يحدث بعيداً؟

على كل حال... شكراً للصديق محمود
على رسالتك.. ونرجو أن يكون هذا حوارنا معه
هو ما لحسه الصديق أبدي سمح للعوضي من
كفر الشيع الذي كتب إلينا يقول:

«لاحظت سعيداً التطور الطارئ» على
بريد المجلة واهتمامكم الذي ازداد باصقاف
إبداء.. وشجعني هذا التطور على محاولة
المراسلة، فإن مجرد مراسلة مجلة كإبداء

بعد تشريفنا للمرسل.. ومرافق بالخطاب
قصة...

ووسعدنا أن ننشر قصة الصديق
سميح في هذا العدد وتترق منه ومن كل
الأصقاء أعمالاً فنية تصعد بالتكيد
بنشرها، والآن فلنتألف بعض القصص
التي ورثت إلينا.

فجر -

منى سعيد أحمد - صفاقا
كنا قد نشرنا للصديقة منى قصة في
عدد سابق، وقد لاحظنا أن قصتها الجديدة
تدور في الإطار نفسه ونحن ننتظر منها
قصصاً أخرى، ولكننا نحيرُ منها استأنها
سعد القلوبى الذى أهدت قصتها إليه، حيث
تخلصت بتوجيهه وطمه من الأخطاء الكثيرة
التي يقع فيها الشباب لأنهم لا يجهدون .



الفضيحة

لا أظن أنه من الممكن تصور نشر قصة
تقول بطلتها للرجل الذي سيكون زوجها
«سلكون هافرة كه... ويدخل كل فتاة
عافرة... أنا أعرفك فكتك هافر...
الخ»

فالقصة حتى لو تناولت أشياء مثل هذه
لا بد أن تكون الكتابة جميلة عن الأشياء غير
الجميلة.. وإن نحدثك عن الأخطاء التي يمكن
أن يقع فيها طالب في قسم اللغة العربية
ملك.. كذلك طم أتى بال جديد.. وماذا؟

كما وجدت للصديقة منى - استاذاً
صبوراً مثل هذا الأستاذ.

أقاصيص -

محب فهم عليه - بوسعيد
نحن نود أن ننشر لك في متن المجلة
كما تريد، ولكنه تحتاج إلى مزيد من الجهد
والمحاولة مرة أخرى، إن أقاصيصك
القصيرة جداً لا تقدم شيئاً غير لغتها
المكثلة، وهذه في الحقيقة ميزة لأن يكون
الكاتب قادراً على الشطب والاختصار يعني
أنه يعرف ما يفعل بالنسبة للغة.. ولكن
القصة كما تعرف ليست لغة وحسب.

وهكذا انتهت المساحة الممنوحة لنا هذا
العدد، ولكننا فيما نعتقد لم نبتعد كثيراً عن
السياق.

والى اللقاء أيها الأصقاء

ناصر الريعى - المنصورة

وماذا تقول قصتك بعد ذلك؟ أرغم الأب
زوجة ابنه على الطلاق بعد أن سقاها - كما
يحدث في الاتام - شرباً مفرغاً.. هل هذا
يجهز؟

رقة عين

وليد العوضي - كثر الشيخ

اعلن عن عرض اليوم. يسود اللفظ والهمهمات تنتشر لتتبدل
ضجيجها عجزت معه عن السؤال لاستجلاء الأمر.
هرعت إلى الكواليس ورقة عينك تزداد وليلك الحساس يمهّد
تخمين ما حدث.

رايت العاملين يمشون في صمت جليل مريب... سمعت صوته
يتحدث كأن المخرج في غرفته يجادل بعضهم عن الزميل الذي تفرغ
إثر سكة تلبية حاجاته ويذكر اسم الزميل بصوت يهتف معه كيد
تمنّي موت الوجد حتى وإن كان الحزن مصطنعاً ..

اه من هذا الزميل الذي طأدا برع من مشاهدته مع زوجتك ..
كنت تلقف مزحاً لكه تعجبت كيف تسعد موت إنسان ثم تلمعت
« واه لا ؟! نحن بشر، كأن سجين لو أنني فعلت مع زوجتك ..
فقط مع زوجتي ».

وتهم بدخول الغرفة لكنت ترى بعضهم يخرج الكلام.
والأصوات تنتشر من الغرفة وتميز بقة من بينها صوت زو
تنتهي للخارجين جانباً وتتفلسف براحة وتبتسم عازماً الدخول -
الصوت السعيد للمخرج يهتفك ويهمل رقة عينك تزداد ..

كان يصاحك زوجتك .. ورقة عينك تزداد « أخيراً انزأ
الكابيس» تتلاحق أنفاسك وتستعيد لهاك رقة عينك تزداد
وتقرر الدخول لكن تمش خطواتك يسقط أرضاً وتشعر به
يداهمك وهو يسمي « حبيبي » ...

وتتسع عينك وتحاول أن تمد يدك لتمسك بشيء تتوكل عليه !
رقة عينك كانت تزداد
وتظن أنك أمسكت بشيء لكنك ..
كفنت تزداد ..

في خطواتك السريعة الالامنة لا حلق هاجس كره ليدور رأسك
بالسؤال الشيطاني المتزامن مع رقة عينك اليسرى ..

زوجتك وزميلها ؟! .. هل ؟!

ويبدأ لك الطريق طويلاً

كأننا يتشاركان العمل الذي لم يسترح له أبداً .. لم تفتك
ابتساماتهما المشتركة حينما شاهدت « البروفة الأخيرة خالجه
الشك .. كانت تتمتع بلامسته والوجد يرحبه يند مجان في الحوار
والحركة المسرحية بأكثر من المألوف .. لم تنس عبارة المخرج
المبتسمة « مفي قوى كده» وتزفر حائلاً لأعنا الطريق وكل شيء
وتزورك رقة عينك المتواصلة، وتزل الحصى مفرغاً عصبيته ..

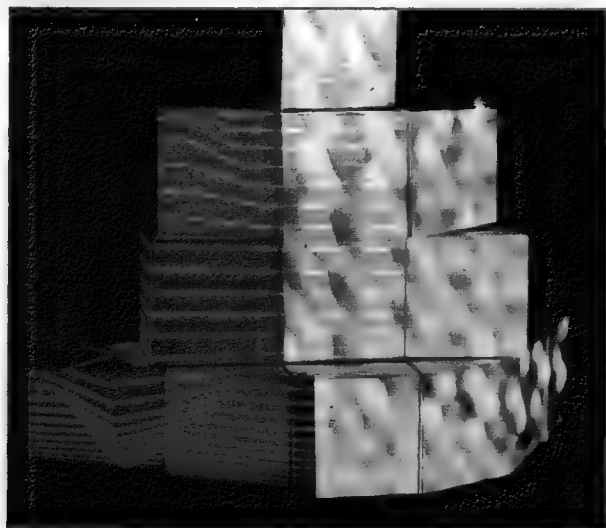
فما يؤك أنها ممثلة بارعة لا تستطيع أن تلتذذ عليها أي
تصرف، وفي كل مواقف لها تبريرها المسرحي المقتض، والشك ينهشك،
وتقف على عتبة اليقين وكنت تفضي الواو ..

« والرفة عيني اللعينة

حادثت نفسك بأن شيئاً ما سيقع، أكدت ذلك رقة عينك التي لا
تكتب ولقي حينما تخطع فالمصيبة واقعة ولكن أي مصيبة ؟! ولم لم
تأخذ برأي وتؤكد طبيبك النفسي بأن ليس هناك ما يسمى برقة
العين...؟

وتنظر في ساعتك وتبني الخطوات الثقيلة البالية لتمنل للقاعة
ومعد به العرض يقترب، تقرباً مقبلك وتنتظر ..

تنظم القاعة عمة دقائق ثم تضفي على غير العادة... يظهر
للمخرج على المسرح فلا يحدد تظاهره بالحزن وهو يتجنب ويطن
عن نيا محزن... ولا تصعب عبارته لكنت تقول: إن في الأمر وفاة فقد



أحد أعمال الفنان إسماعيل شوقى وهو يوضح تراكب الرؤى الضوئية، ويتقرب الكاميرا من تيار الفن للتصويرى حيث
 تعتمد على توافق مبتكر لتراكيب الأشياء من زوايا ضوئية متعددة

Bibliotheca Alexandrina



0532192